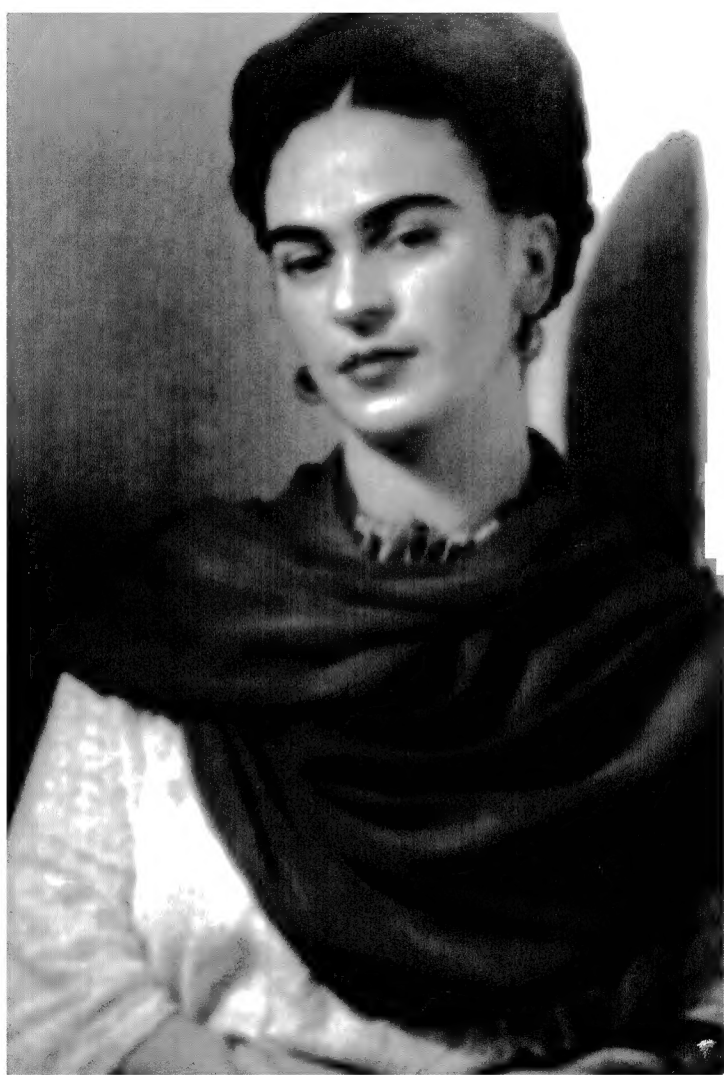


العدد السادس والأربعون بعد المائة

عَمَّان

مجلة ثقافية شهرية





مشروعات مستقبلية تستحق شرف المحاولة لإنجازها

لؤلؤ سارت الأمور كما ينبغي، أو كما نحلم ونطمح فإن على اجنحة هذا المنبر الثقافي العديد من الأفكار التي نأمل أن ننجزها، استكمالاً لما قمنا به قبل حوالي عامين عندما أصدرنا الحوارات التي أجريت مع نخبة متميزة من المثقفين في الأردن والوطن العربي في مجلدين، حوارات في الرواية والقصة والفكر والفلسفة، والشعر، والمسرح والفن التشكيلي، والنقد، ولعل ردود الفعل الإيجابية التي سمعناها، وقرأناها في العديد من المنابر الثقافية محلياً عربياً هي التي جعلتنا أكثر تصميماً على إصدار المزيد كسلسلة تحمل اسم «كتاب عمان» بحيث تتناول موضوعات في نقد الرواية، والقصة والشعر، والمسرح لكتاب لهم تجربتهم الواسعة على تلك الأصعدة. ونعتقد ان من شأن هذا المشروع ان يضيء آفاقاً رحبة أمام الدارسين، وأولئك الذين يبحثون عن مراجع لإعداد رسائلهم وأطروحاتهم الجامعية العليا، سيما وأن «عمان» تصل إلى العشرات من الجامعات المحلية والعربية على امتداد وطننا العربي، ولقد تلقينا عشرات الرسائل من الطلبة في تلك الصروح العلمية تطالبنا بمضاعفة الأعداد التي تزودهم بها شهرياً.

ونقول مرة ثانية أنه إذا سارت الأمور كما ينبغي أو كما نحلم ونطمح فإن زيادة صفحات هذا المنبر بصورة تدريجية من شأنه ان يفسح المجال لأبواب جديدة، وأقلام جديدة، فالموضوعات التي تصلنا يومياً من طاقاتنا الإبداعية تضيق بها صفحات عمان المتواضعة في الوقت الراهن، رغم أن هذه الفكرة كانت تلح علينا لتحويلها إلى واقع ملموس منذ عدة سنوات، ولكن تأخير إنجازها اصطدم بعقبة ما تزال قائمة، وأقصد بها كلفة وإيصال هذا المنبر إلى المشتركين في القطر العربي، لأن البريد المحلي يتقاضى مبلغاً عن كل عدد نرسله يثقل كاهل الجهة التي يصدر عنها على الصعيد المادي ان نحن قمنا بمضاعفة الأعداد لتلبي رغبة المثقفين الذين تتلقى رسائلهم شهرياً، مطالبين تزويدهم بها.

ان تحقيق ما ذكرت آنفاً وحتى لا نبالغ في الوعود يعتمد على المقنعة التي بدأنا بها هذه الكلمة من منطلق الحذر الشديد، والحفاظ على خط الرجعة، ان كانت الصعاب والمعيقات ستحول دون ذلك - لا سمح الله -.

ومن جانبنا سيظل هذا المنبر الذي يحمل اسم هذه العاصمة المؤثرة في محيطها العربي والاقليمي سياسياً واقتصادياً واجتماعياً ومعرفياً.. سيظل المشروع الثقافي الذي تتمنى له الاستمرار والتواصل مع شهدنا الثقافي العربي، وإن يتعاطم دوره وأهميته وحضوره عاماً بعد عام، ولكن ليس بالضرورة ان كل ما يتمنى المرء يدركه ولكن الأمر يستحق شرف المحاولة.



الأغلفة الفنية جنة وأندى خليفة

للشاعرة غويدا مائاهلم

عقارات

47

موانع مع فرنسوا شينغ
نقلت الأهرت الروماني



38

نسيب أمروك
تصانيد في تصميمة



34

رواية نروبيجة
تصميمك عنها
أمريسيا وأسريكا



16

"الطبيب عند محمود درويش"
مديرة عن إنسان لم يرجع بعد

المحتويات

٣١	رواية نروبيجة تتحدث عنها أوروبا	١	الافتتاحية
٣٧	لقوش	٢	الفهرس
٣٨	نسيب أمروك	٤	الاعتور على جسر الروح
٤٣	اضاعة	٩	استدراكات
٤٤	الفتاح مريسة في رواية دواشوق غرباء	١٠	مفهوم المعارضة في الإبداع الشعري
٤٧	حوار مع فرنسوا شينغ	١١	اللاجيء عند محمود درويش
٥٠	فريدا كافلو	٢٠	من جماليات اللغة في الرواية العربية
٥٦	شعره حبلى الصمت	٢٧	مجرة سؤال
٥٨	شعره وسطر وحيد من الشعر ينفلي	٢٨	العادية في الخطاب السردي
٦٠	شعره رمزوم الجمعة اليتيمة	٢٣	رواف

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل
د. مهند مبيضين
ليلى الاطرش
خالد محادين
بجيه القيسي

الممارسات

ياسر رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص. ۱۲۴) تلفاکیں، ۶۶۸۷۱

هاتف ۲۷۳۵۰۸۲

www.ammancity.gov.jo الموقع الإلكتروني

البريد الإلكتروني: amman_mg@yahoo.com

فَمِ الْاِيَّامِ لِمِ الْكِنْسَةِ الرُّطْبَةِ

(2/10-5/10/10)

التصميم / الأخراج والرسوم

كضاح فاضل آل شبيب

ملامحة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصورة والعلفة عبر الإيميل
مراعاة أن لا تكون اللادة قد نشرت سابقاً. ولا تقبل اللجنة أية مادة من أي
كتاب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
لا تعاد النصوص، لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

87

الفائز بجائزة مهرجان (كان)



50

١٠ عام على ولادة
أشهر نساء في القرن
العشرين فريدا كاهلو



- | | | |
|----|--|--|
| ٦١ | (مهم) أعضاء نعيم الجشاف | |
| ٦٢ | ومخات الرازي في الحياة الأبدية الأندلسية د. فادية الحلواني | |
| ٦٣ | للرازي والألم واللحم حسن الكونان | |
| ٦٤ | مساحة للتأمل نادر رزقيتي | |
| ٦٥ | الناطقة والمخالفة العكوسة د. ضياءة أير حيف | |
| ٦٦ | شارل بودليار والحداثة محمد الشنتوفي | |
| ٦٧ | قراءة الشعر المغربي في كتاب بنيس د. محمد السجودي | |
| ٦٨ | نخل الطحين العربي مبارك حامدي | |
| ٦٩ | فيكم الشهر إبراهيم نصر الله | |
| ٧٠ | إسدرات د. أحمد التميمي | |
| ٧١ | الأخيرة شوقي الذبيبة | |



باللغة، لأنها مُحصَل التاريخ الجمعيّ عَزُودًا إلى أَهْدَم السَّلَالات، والتاريخ الفرديّ الذي هو، عند التّواصل، وَجُودٌ قُفُويّ.

اللغة، لدى العَلّاق، هي أخطر ما أنتجه الكيان. إلّا أنّ ما قد يتراءى إجحافًا تملّكه حال العجز عن أداء ما به يكون الكيان كيانًا ناطقًا بذاته وبأشياء العالم. فإذا انتفى وجود اللغة كان الغياب النسيان القَدَم الخلاء الفراغ اللّاحشيّ.

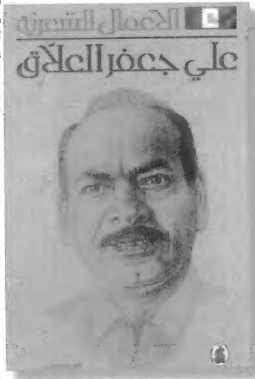
وبهذا الاعتقاد الراسخ في جدوى اللغة يُمكن التسليم بأنّ العَلّاق ينتمي إلى قبيل التَّشْمُويّين، نسبةً إلى التسموية (nomalisme)، أولئك الذين يَقْرُون بأنّ الاستمارة اللّغويّة هي أساس كلّ الاستمارات الحادثة والممكنة، ومرجع كلّ المواقف والأحوال. وعند غياب هذا المرجع لا تكون الأشياء أشياء، بل أطيافًا عابرة في خضمّ هائل من العلامات المُتَكَكة الهاربة التي لا تتناظم بالإشارة والرمز والأيقونة. فلا غرابة، إذن، في أن يتعامل حُبّ عليّ جعفر العَلّاق للغة باعتبارها لاحقًا لسالف، ولكن ليس أيّ لاحق، فالفرع، هنا، يحمل العديد من آثار الأصل الهارب أو القابع وراء تراكبات العادة والتكرار. وبناءً على مبدأ ردّ الفرع إلى أصله والحادث إلى سالفه تتعبدّ نزعة العَلّاق التسموية التّراثيّة. لأنّ الحاضر، بهذا المفهوم الجينباليّوجيّ يعني شيئًا سوى راهنيّته العابرة إن لم تضمّن ماضيه الحاضر فيه، كالآن لا يُدرك إلّا بما كان ويكون، وكالراهن أيضًا يُحدّد بمُستقبل الماضيّ أساسًا^(١).

كذا يتفارق مفهومان للتراث عند قراءة مجمل أعمال عليّ جعفر العَلّاق الشعريّة والنقدية وغيرها^(٢): التّراثيّة التي تقضي تسكين حركة التاريخ في نموذج ماضويّ مُسبق، والتّراثيّة التي تقول بالحداثة القائمة بين الأزمنة وعبر جميعها،

العثور على جمر الروح الكتابة بمنظور عليّ جعفر العَلّاق بين حداثة التراث وتراث الحداثة

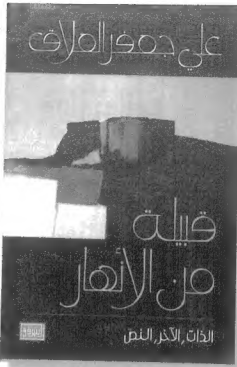
سهيل الكيلاني

"إنّ معظم ما في القصيدة من جمال، ومعنى، وفاعليّة لا يُقيّم إلّا هناك، في لغتها الشعريّة. فهي هذه اللغة، وعبر بنائها الجليل الأيسر، يُمكن العثور على جمر الروح، وأحجار الدلالة الساطعة، والرؤيا." -عليّ جعفر العَلّاق-



١- في التسمية والاسم رَأْسُوم.

الشعر، بمنظور عليّ جعفر العَلّاق، هو القصيدة بمُجمل تراثاتها السالفة تمثّلًا للوجود ولُغة وإيقاعًا، وهو الحادث المختلف نتيجة للأحق من الوقائع والمواقف والحالات، فلا انفصال بين الأزمنة التاريخيّة حينما يستدعي الأمر التفكير بالزمن الشعريّ وفي دائرة هذا الزمن، لذلك كان هوس الشاعر



منذ سّتينات القرن الماضي،
كعلّي جعفر العلاق، تكمن في
مُواصله حيرة الشعراء الحداثيّين
السابقين، كعبد شاكِر السيّاب
وبلقا الحيدري وأدونيس على
وجه الخصوص وتردّدهم بين
تراثيّة القصيدة وحداثيّة الشعر
الكونيّ والحفر في الآن ذاته
داخل نسق اللّغة وبناء القصيدة
بروح المغامرة التجريبيّة التي
تختلف اندفاعاتها وتراجعاتها
لدى مُتعدّد الذوات الشاعرة.

٢- في مقرب الأهل.

لا ينحصر التراث لدى علي
جعفر العلاق، كغيره من شعراء
السّنينات، في مفرد تراث
القصيدة العربيّة بل يتّسع مداه
بالتّراثرات الحادثة أيضا أن
الإحالة على رومنسيّة أبولو
والرابطة القلميّة والمَشروع

التّحديّتيّ الإحيائيّ أيضا ومغامرات
الشعراء التّموزيّين ومواطن الأرباك
في مختلف مشاريعهم التّحديّية.
الثرات هو أيضا العائلة والقرية
والجنتع بمشدد الحكايات والأزجال
والعادات والتقاليد في عراق الشاعر،
بخصوصيّة الذاكرة والنضال والحلم
المستعاد، والثرات، في بُد آخر، هو
مُحصل ثقافة العراق (صالة وعُرافة)
بالمَنظور الأنتروبولوجيّ عوْداً إلى
بابل وآشور ونيينوى، وإلى رحم المعنى
البديّاتيّ تزامناً في القديم مع دهشة
الترنّي وإيقونة العبارة عند الانتقال من
توفيق الصوت إلى الصورة الكتابيّة،
فتحة عشق جارف إلى البدايات الأولى
في مجمل قصائد عليّ جعفر العلاق،
عشق لا يُعدّ بزمن، إنّ عدنا إلى الروح
التي تسكن القصيدة، وقد يتحدّد
بلحظة بدء إنّ تمثّلنا اللّغة الشعرية
في تواصلها مع الظاهرة الإيقاعيّة،
حيث أنماض الحياة العربيّة البدويّة
تُساخر من بعيد الأزمنة إلى أن الكتابة
الشعرية المزجج بأنماض حياة جديدة
وهوم فرديّة وجماعيّة حادثة. لذا
يتبنّث العلاق عبر مسارّ التجربة في
الكتابة الشعرية بـ"الأصل" الذي هو،
عند محاولة تفكيكه، مجموع عناصر،

اقتداراً على التسمية، وهي في الغالب
دلالة العجز المستغل الذي يكتنر
بالفراغ الهائل والعمّة الموحشة ليدفع
الذات المتكلّمة شعراً إلى الانتظار أو
الانتصار، بل قد يدلّ الانتظار، هنا،
على المراوغة عند الإيهام بالافتقار
على التسمية ونزيفاً مُضخّاً في
الباطل. كما قد يعني الانتصار كشفاً
فاضحاً لعجز اللّغة والذات المتكلّمة بها
حينما لا تمتلك لغة القصيدة من السُّبُل
سوى المطابقة الباهتة أو كتيّف الإيهام
المُضى إلى الإغماض، شبه الكامل.
إنّ القيمة الجماليّة اللّفظيّة لتلنّظر
لدى الشعراء العرب ممّن بدؤوا الكتابة

إنّ القيمة الجماليّة
اللفظيّة للمنظر لدى
الشعراء العرب
ممّن بدؤوا الكتابة
منذ سّتينات القرن
الماضي، كعلّي جعفر
العلاق، تكمن في
مُواصله حيرة الشعراء
الحداثيّين السابقين

دون استثناء، ويحصّلها أيضا،
وبالجديد الحادث المختلف.
لأنّ الحدّ الفارق بين
المفهومين يظلّ إشكاليّاً في
ثقافتنا العربيّة، وفي تمثّلات
الذوات الكتابيّة، فلا عجب في
أن يكون التلّويف أو التّجويّف
في هذا الاتجاه أو ذلك بضمّروب
شتم من الإجحاف المُفضي
أحياناً إلى تراثويّة أو حدائويّة
تعكس كلّ منهما وجه الأخرى.
إنّ عشق العلاق للغة ينطلق
في الأساس من اللّغة ذاتها،
وتحديداً من اللّغة باعتبارها
منهجاً استعاريّاً ورحماً قادراً
على توليد الاستعارات إلى
ما لا نهاية قصد التسمية بدءاً
لا انتهاء، إذ يستمدّي المسمّى
في كلّ المواقف والأحوال إعادة
التسمية بفرض مُقارِبة مختلف
تحوّلاته التي لا توقّف.

هالُسمّي هو واقع الوجود وظيفيّة
الحاقّة به المنسّبة في نسيجه المفهوميّ
عبر الأزمنة ومختلف الذوات المتكلّمة.
والسمّي هو أصل الاسم ويرجمعه. وما
اللّغة إلا بعض هامّ من وسائل أدائه
بالتعيين والتّحيين. والسمّي هو أيضا
ذلك اللّاسمّيّ حينما تتوسّل اللّغة
بالمُتمّ الغامض المبهم "الطبيعيّ"، على
حدّ عبارة جبراً إبراهيم جبراً (٣)،
لتحتجب استعارات أو تهلّك وتتشأ على
انفاناضها استعارات جديدة "حيّة" (٤).
إنّ المسمّي في علاقته باللاسمّيّ
هو السّر التّقريبيّ الكامن وراء لعب
الذات الشاعرة المتكلّمة الرافضة
لمسطور السُّبُل وجاهر الأساليب.

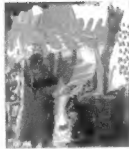
٢- اللّغة بيت الافتداع على التسمية بالشعر مردلة المعجز.

إنّ صفة الشاعر لدى عليّ جعفر
العلاق تقضي تسمويّة بالضرورة.
فإذا نفينا عنه هذه الصفة استحال إلى
خاضع لنفوذ اللّغة. لأنّ إقرارنا هذه
الحقيقة لا يعني سيادته المطلقة عليها.
فهي، أيّ اللّغة، ككُلّ الأشياء الجميلة
هي الوجود لا تظلّ من المكر والمراوغة
والمخالطة والتلاعب الخطر على حافلات
الاستطاعة والمعجز. فقد تعني اللّغة

جديد

علمي جعفر العلاق

مقالا هامة



التخوم القصية للرمز أو إمكان الرمز أفق حدثي يتلازم وتوقيع الإيقاع بالنبر، والمعنى بممكن المعنى، فيمثل هذا الجديد المختلف في مسار الكتابة الشعرية العربية منذ الشعراء التمزوين بالنسبة لملي جعفر العلاق مجالاً للاكتشاف وبرهانا لتثبث برائبة القصيدة العربية أمام مُنظري القصيدة بالثر (٥) وشعرائها، إذ عماد القصيدة بمنظوره هو الإيقاع الذي يستلزم الإنشاد، وأساسها المرجعي تراثها/تراثاتها، ومشروعها التحديثي يتمثل في مدى الالتزام بأصلها/أصولها والبناء عليه بحدوث الأساليب وجديد الاستمارات. ونتيجة هذا الوصل بين الفرضين المتباعدين في قصيدة واحدة تشكل القصيدة لدى العلاق ازدواجاً في الظاهر

سرعان ما يتفرع ويتكرر بعنوب شتى من التفاصيل الواحي الذي يكتب في الغالب ولا يكتب إلا هليل، إذ الانكباب ظاهرة تشمل عديد التجارب ضمن ما يسمى "قصيدة النثر"، وهو مرادف تقريبي لكتابة الداعيات أو الكتابة الألية أو لالة الإغصاض التي تستدعي درجات مختلفة من التأول دون الوصول إلى إدراك المعنى النهائي، والالتزام بالتمعية وتوقيع التوقيف مع ضمان الحد الأدنى من توافقها وتوليد الصور بالمختلف المائل بين الكتابة والانتكاب، بين الوعي الإنشائي والتدقيق العارض لحظة تعالي الرغبة الكاتبة وتماطم الحنين إلى الأصل القديم المستعاد، إلى أزمنة كانت، إلى مقلوة الاسم، إلى عشق كان ولا يزال رغم الدمار الذي حدث والكارثة التي شملت المكان والكيان.

٥- الكتابة الشعرية والمشاركة بين التهريرة والتهريرة، ليس الشعر، هنا، تجربة محضا أو تجربيا صرفا، بل هو شبهة بالثرة الثالثة في حياة العلاق الإنسان، بها يتقمس هواء الحرية رغم استعالتها وتغالب الهلاك. لذلك أنصف بالتجريب

وأخلاقية هائلة تأليراً وتأصيلاً وتحديداً بالمشارك بين ماضي التجارب الإبداعية وحادث الذائقة الإبداعية والاستقبالية (القراءة).

٤- تراث مدائني-مدائني-مدائني، بديهي أن تنزع تجربة الكتابة لدى العلاق إلى وهير من الإبداع الإنشائي وفلقل من المغامرة، لاعتقاد الذات الشاعرة في جدوى بلاغة الإفهام دون التفریط في إيهام الاستعارة بدي أوسع من مرجية التشبيه في جمائية القصيدة، إذ التطويق في

بديهي أن تنزع تجربة الكتابة لدى العلاق إلى وهير من الإبداع الإنشائي وفلقل من المغامرة، لاعتقاد الذات الشاعرة في جدوى بلاغة الإفهام

بل أصول تتعاقب في بناء مُفرد بتأثيرات المكان الرمزية وباطياف معان أنشأها موقع التبعيد الحاصل بين ما كان وما يكون، بين وقائع ساقفة وأخرى حادثة، بين ذاكرة تغالب سلطة النسيان ونسيان يتباهى بذاكرته الحادثة كي يُكش رموزاً وأيقونات مختلفة بإشارات تؤلف بين ما تبقى من عتيق الأزمنة وهدير الوقائع الجديدة، تلك المدوية الصادمة حد الأدنى. وبناءً على المسالف يبدو التكرار أهم صفة للحركة الشعرية في مُعمل قصائد علمي جعفر العلاق، وهو تكرار مشروط بالتعدد، إذ يمثل مرادفاً تقريبياً للعود، فكُلما تسارع حركة المد في توصيف الحالات

والمواقف اصطدمت بما يشبه الخوف من التفریط في الأصل المرجعي، وتحديدًا تلك الترات المتعدد الذي أسسه تراث القصيدة العربية وتراثات الحلم الأسطوري القديم بضخامة ماضي أوروبا وهخامة معانيه، بفرض الحالات القريب تخبيلاً من فيض دجلة والفرات، وعدداً من نخيل بلاد الرافدين.

ولأنه التكرار/العود، كما أسلفنا، فهو تقيم الذات على وقع اللغة تماذا في آداء البحر وتهاديا في إنشاء النثر الذي يمثل البُعد الآخر لإيقاع الأصوات، لذلك تنشبت القصيدة بطابعها الإنشائي الذي به يتأكد واقع التجاور بين الشعر والموسيقى والرقص، كأن تنفتح اللغة بالشعر على الموسيقى، ونشي الموسيقى برقص الكلمات. وفي المتصل بينها إيقاع صور وتوالد مَمان. وإذا ثرائية الشعر لدى علمي جعفر العلاق شبيهة برائبة الفكر الحدائي، أي فكر حدائي، الذي لا يقطع مع جذوره الأولى ولا يتجسس في دائرة التأثير الموسوي، لأنه فعل إبداعي على أساس تراكمي، أو هي ثرائية الشعر الأقرب إلى الفن، أي عمل فني يحرص على آداء قيمة جمالية

الدراسة



والتجربة ممّا وبالمشترك بينهما ضمن هذا المفهوم، إذ الشعر، كما أسلفنا، هو محض تجربة ومجال للتجريب بإحداث الأساليب وتوحيدها ومراجعتها مراراً وتكراراً دون ثعب أو تسليم بالامر الواقع، لأنّ الانقطاع عن أداء التجربة وانتهاج سبيل التجريب يدلّ بالضرورة الوجوديّة على انقطاع الأمل يتهدم الحلم وتوقف النضج وانتفاء أي معنى للحريّة وضياح السبب الذي به كانت الكتابة الشعرية وتكون.

ولأنّ الكتابة تمثّل في حدّ ذاتها مغامرة تغالب بها الذات الشاعرة 'خطر الوجود' (١) فإنّ العلاقة لا يريد للقصيدة أن تنزع إلى التطويق بعيداً في مغامرة الأساليب بل تقتفي بالوجه الأوّل للمغامرة تشكّلاً بالرمزية في التبدّل على معنى ما، لا التفريط في هذا المعنى خدمة للفنّ، التقنية، تفكيك اللغة ومنطق اللغة.

وبهذا النهج الفردي والجمعي استناداً إلى شعراء التفعيلة المتيقّنين تتكشف إحدى علامات الاتجاه الحدائيّ الموازي لاتجاه 'القصيدة بالنثر' ضمن دائرة أوسع ترفض الانتصار لاتجاه على آخر (٧).

لذلك لا تشترط الحدالة لدى عليّ جعفر العلاّق الخروج عن التفعيلة ومختلف وسائل الإيقاع السمعيّ تبعاً لتراث القصيدة العربية، رغم الاتفاق الضمنيّ أو العلنيّ مع شعراء 'القصيدة بالنثر' الذين لا يحصرون هذا التراث في الإيقاع ولا يقرّون الشاعرية في مفرد القصيدة، الشاعرية في بحدود المفهوم الأزواج المتّحّيّ في نقد الشعر العربيّ استناداً إلى ثنائيات الشعر والنثر (٨).

٦- بالشعر تقارب جعفر الروم.

وتأكد هذا المنحى الحدائيّ عند قراءة أعمال العلاّق النقدية، كان يتجه اهتمامه إلى البنية ووظائفها في تناول الظاهرة الشعرية بالبحث فيها استناداً إلى ذاتيّ الكتابة والقراءة ممّا، وبالإحالة على عديد المراجع

لا تشترط الحدالة لدى عليّ جعفر العلاّق الخروج عن التفعيلة ومختلف وسائل الإيقاع السمعيّ تبعاً لتراث القصيدة العربية

على التكيك والتأويليّة آن الاشتغال على التماس الأسلوب والدلاليّ ومفاهيم التعلّق النقدية الحديثة.

فينتج مشروع العلاّق الإبداعيّ والنقديّ بالشعر دون التحوّل إلى سواء، غداً ما تملّيه الضرورة من تنويع مؤقّت عارض في القراءة، كالأهتمام بالروائيّ والقاصّ المغربيّ محمد شكري نتيجة التعلّق بالشخص-الإنسان قبل كلّ شيء، ويصحب لحضور 'الشعريّ' في أعماله السردية (٩).

إنّ عليّ جعفر العلاّق مهووس بالشعر، مسكون بعشقه الدائم الذي لا ينقطع منذ نعومة أظفاره، لأنّه،

أي الشعر، وكما أسلفنا، أبعد من أن يكون جنساً أدبيّاً وأعمق من استخدامه أسلوبياً، فهو مرادف الحياة ذاتها، تقريباً، إذا انتفى اندمجت مجازاً، وريثاً مجازاً وحقبة، إذ هو بمثابة الرغبة المتجددة في مقاومة الهلاك المترصّ باخر ما تبقى من قلاع المعنى وأسوار القيمة، وهولم لغويّ جاد لغالبية الملل وتحويله مراراً وتكراراً إلى إمكان للأمل، وهو البعض الذي يحدّ بالكلّ (مُجمل ذات الشاعر) والكلّ الذي يضيحي الموجود (étant) بعضاً منه، كتقليب المعنى بين حدّيّ الكلّ والبعض قريبا في الدلالة من رفا أي القاسم الشائبي الشعرية:

" أنت يا شعر هلّة من هؤادي تنغص،
وقطعة من وجودي
فيك ما في جوانحي من حنين أبدني
إلى صميم الوجود (١٠)
أنا لولاك لم أطق عنك الدهر، ولا
فرقة الصباح السعيد (١١)

لذلك يتردّد الموصوف الشعريّ في قصائد عليّ جعفر العلاّق (١١) بين شهادة الذات الشاعرة على الوجود بالقصيدة وبين شهادة القصيدة، فبالأمر كان موصوف الحال بالعارض من المواقف ثبتت شهادة الذات على الوجود. وإذا قارب الموصوف الشعريّ مقام الحكمة تأكدت شهادة القصيدة على القصيدة بخبرة الوجود طبعاً التي أضحت اقتساراً على الانفلات من حدود اللحظة العارضة إلى مطلق الزمن الذي يُشبه الأبدية الواصلة بين الشعر والحكمة:

" سقف روحي

خفيض

خفيض

وأحزانها عاليه

والطريق إلى الفجر أسئلة؛

أفق ذاك

أم هاوية (١٢)

علمه جعفر العلاّق مقارنات شعرية

مقدم - طراد الكبيسي



القصيدة الشعرية



حتى وإن نأت "اليونسكو" بنفسها عن مسابقة اختيار عجائب الدنيا السبع الجديدة، فلن يتغير في واقع الحال شيء يذكر. البتراء هي إحدى عجائب صنيعة الإنسان على هذه الأرض. لا تهمنا "المقايس" التي تتبعها اليونسكو، لا تهمنا أسبابها لتأييد ما رآه "فيلون" في جانب محدود من أرض البشر فقال: هذه عجائب الدنيا، تلك عين واحدة رأت وقالت، ويذهب قولها مثلاً راسخاً في الذاكرة البشرية لتداوله دهر بعد دهر. سواء رأى من حدد عجائب الدنيا الصيغ البتراء أم لم يرها فهي عجيبة بشرية لا تقل عن العجيبة الوحيدة الباقية من خريطة الرحالة اليوناني: الأهرامات. قد تكون للأهرامات أسرارها التي لم تكشف بعد، وقد تكون مجرد صروح للموت المويب ولقنطرة إلى العالم الآخر، لكنها، في كل حال، تظل جانباً من حضارة كبيرة، فيما البتراء حلقة حضارية كاملة. إنها ذرة تلك المملكة العربية التي نحتت مدينة، عاصمة إمبراطورية. مدينة بكل مرافق الملك وتترف الحضارات عندما تميل إلى الدعة والاستقرار. الفن، أصلاً، يطلع من هذه اللحظة بالذات. كل فنون الحضارات طلعت من لحظة الاستقرار في الأرض والسيطرة على الحيز والمجال.

وقف صديقي الشاعر الصيني يانغ ليان ذات يوم على جانب من طريق الملوك وقال لي: تصور أن هذه الطريق كانت تؤدي إلى الصين؟

لكن صفيه سرمان ما تبعد عندما زار البتراء واستبد به عجب من نوع آخر.

في لحظة من لحظات صعودها من قعر ذلك الوادي السحيق كانت البتراء سرّة العالم القديم. وشبه الورد في بطن واد تحجيه تجاعيد الجبال من كل جانب، الذين عاشوا أو حكموا اصقاعاً مترامية من أرض الحضارات في تلك الأيام كانوا يعرفون من هي البتراء، ما هي، إلى أي قوم تنتمي، أي لغة تتحدث. كان الرومان، كما نعرفهم هم شرطي العالم الحضاري. فعملوا على أن يضموا تلك الدرة إلى تاج ملكهم الذي فصبوه بالسيف. كانوا يعرفون أسطورة كعب أخيل. فهم ورثة تلك الأساطير التي اضافوا إليها لمعان السيوف وسرعة الهار، وشعرية أوفيد ووصاياء في عناق النساء، فضربوا المدينة في كمبها. بالعطش وقولاذ السيوف استولوا على وشم العالم المتحضر المرسوم على صخور تتقلب بين الورد والليلكي. انحجب الوشم. ضمت الجبال الحارسة إليها. جاءت أزمنة أخرى، لم يعرف الناس فيها وجود تلك العجيبة المحجوبة، ذلك المجاز الانثوي، تلك الاستعارة الصوفية. والآن ما هي تسترد اعتبارها من التجاهل والنسيان وتنبعث من وراء الجبال للؤلؤ من صخر وورد ونساء آلهات ومحاكم قامت حدود العدل.

تصويت شعبي، مسابقة شعبية، خفة أكاديمية ومعرفية، فلتقل اليونسكو ما تشاء، ليقل حراس أوابد ثم يبق الدهر منها شيئاً ما شاء لهم، فمائة مليون إنسان شاركوا في هذه المسابقة هي أكثر أهمية من عين رجالة الكها الدود. البتراء عجيبة زمانها، هي عجيبة سائرة من الآن فصاعداً في الأرض وذاكرة الحاضرين والقادمين.

وعارضته في الميمير أي سمرت حياله
وحاذيته. وعارضته بمثل ما صنع أي
أثبتت إليه بمثل ما أتى وفعلت مثل ما
فعل".

وفي المعجم الوسيط: "عارض فلان
معارضة وعراضاً: أخذ في عروض
من الطريق.. يقال عارضه في الشعر
وعارضه في السير، وعارضه بمثل
صنيعه، وعارض فلاناً: ناقضه في
كلامه وقاومه".

أما صاحب القاموس المحيط،
فقد جاء في تعريفه ما يلي: "عارض
الطريق جانبه، وعدل عنه، وسار
حياله، والكتاب قابله، وفلاناً بمثل
صنيعه، أتى إليه مثل ما أتى ومنه
المعارضة". كما أنه، في سياق هذه
التعاريف اللغوية نفسها، يندرج ما
ورد في المختار الصمغاني، إذ نجد
تحت مادة (عارض) دائماً: "عارضه
بمثل ما صنع أي أتى إليه بمثل ما
أتى".

وللملاحظ في هذه التعريفات أنها
تعريف تحوم كلها حول اللفظ من
خلال ربطه بسياقات ومرجعيات
محددة. فهو تارة لفظ يعني البارة
والمائلة، وتارة أخرى لفظ
يعمل على المقاومة والمناقضة،
وبين هذا وذاك ينتصب لفظاً
دالاً على المقابلة.

أضف إلى ذلك أن هذه
التحريجات المجمية،
باعتبار المعنى، لا توجي بدقة
المفهوم وحقيقته، حيث تنوع
دلالاته وتتداخل مع كثير من
المفاهيم الأخرى؛ الأمر الذي
يعكس زئبقية هذا المفهوم
وإشكالية تعريفه وضبطه؛
مما ألزمت البحث في معاجم
جديدة تعنى بالمصطلحات
الأدبية واللغوية، بغية ضبط
هذا المفهوم وحصر مجالات
استعماله؛ غير أنه حتى في
هذه المعاجم لاحظنا تفاوتاً،

مفهوم المعارضة

في الأيداع الشعري العربي

د. أحمد زكريا

لعل الحديث عن المعارضة الشعرية، كموضوع واسع في الأدب
العربي، حديث يحيل بكثير من الإشكالات النظرية
والمصعوبات المنهجية، نظراً لما تزخر به الساحة الثقافية من
آراء نقدية متعددة ومناهج دراسية متنوعة، طرحت بشأنها.
لذلك تروم هذه الدراسة، قبل البحث في خصوصية الظاهرة ومدى
شاعرية أصحابها، إلى مقارنة
بعض الأعمال النظرية
التي واكبتها، مفهوماً وممارسة،
مبتدئين باستقراء المعاجم
اللغوية والأدبية، من جهة،
مهاورين، بعد ذلك، جملة
من كتب النقد، القديمة منها
والعديدة، من جهة ثانية.

١- المفهوم اللغوي:

من بين المعاجم التي عالجت
هذا المفهوم، لسان العرب إذ جاء
في مادة (عارض) ما يلي: "عارض
فلان فلاناً إذا أخذ في طريق
وأخذ في طريق آخر فالتقيا.

في وجهات النظر على مستوى الاصطلاح، وهو تفاوت ارتبط بمدى اقتراب هذه المعاجم من فهم الظاهرة أو مدى الابتعاد عنها.

تماماً عن هذه المعاجم؟
٢- المفهوم الاصطلاحي:

بغية استكمال الفائدة العلمية، بادرت بعض المعاجم المهتمة بالمصطلحات الأدبية بدورها، إلى مقارنة نفس المفهوم قصد تحديده وحصص مجالات استعماله، مستمدة خلفيتها المعرفية أساساً من المعاجم الألفية الذكر.

فهذا بدوي طبانة يعرف المعارضة بقوله: " المعارضة

في الكلام، هي المقابلة بين الكلامين المتساويين في اللفظ وأصله من عارضت السلمة بالسلمة في القيمة والباية". ففي ضوء هذا التعريف الاصطلاحي نجد استعمال لفظ المقابلة بالدلالة التي وردت فيها عند ابن منظور مثلاً؛ غير أن هذا التعديد اقتصر بالحديث عن الكلام في إطار عام دون الحديث عن الشعر، وإن كان الشعر جزءاً من الكلام، لكن بشروط ومواصفات خاصة، بالمفهوم، الذي وظفه نقاد الشعر العرب، كإبراهيم رشيد وقدامة وابن طباطبة.. وغيرهم.

بينما نصادف لفظ المناقضة والتقليد، من حيث هو محاكاة ومحاذاة، وأردا بصورة واضحة ضمن هذا التعريف الذي ينطلق من كون المعارضة، تمثل " باباً من أبواب الشعر التقليدي الذي يقصد فيه شاعر لقصيدة زميل له، قديماً أو معاصراً، فينظم أبياتاً على وزنهما ويقتف فيها موقف المقلد إعجاباً أو بنقاض زميله، فيثبت ما أنكر أو ينكر ما أثبت" . وهو تعريف يشير إلى تاريخية



ما يخفون هذه المقصدية. هكذا، يتبين انطلاقاً مما سبق رصده، أن محاولة التعريف بمفهوم "المعارضة" من خلال معاجم اللغة والمصطلحات، قد تفاوتت بتفاوت وجهات النظر، وكذلك بمقدار الاقتراب أو الابتعاد عنه من فهم الظاهرة.

فيذا تؤكد أن المعارضة ظاهرة شعرية قديمة تمس شاعرية الشاعر وتقيم مدى شهرته على الإتيان بالمثل دون أن يسقط في التقليد المباشر أو الاجترار، فلنختبر ذلك من خلال ما راج في كتب النقد الأدبي.

٢- المعارضة والممارسة النقدية:

١- عند القدماء:

استعمل النقاد القدماء مجموعة من المصطلحات النقدية، وهم يبحثون في النصوص الشعرية عن التقارب الفني بين الشعراء، منها مصطلحات الموازنة والمفاضلة والمقايضة مثلاً، دونما إشارة اصطلاحية واضحة إلى لفظ (المعارضة). ففي " موازنة الأمدى بين أبي تمام والبحتري، تنلمس طريقتيه في تطبيق منهجه إذ يقول: "أوازن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى فأقول أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى".

وهكذا سار في خطه فوازن بين البيتين أو القطعتين، باحاً عن أوجه الاتفاق بين العملين من ناحية، وأوجه الاختلاف من ناحية ثانية، لأن "الأشياء المثقفة في كل شيء على فرض وجوها، لا معنى للموازنة بينها، إذ هي شيء واحد مكرر الصورة. والأشياء المختلفة في كل شيء على

استعمل النقاد القدماء مجموعة من المصطلحات النقدية، وهم يبحثون في النصوص الشعرية عن التقارب الفني بين الشعراء

الظاهرة ويربطها بالاتجاه التقليدي في الشعر، حيث يعتمد الشاعر على تتبع عمل شاعر آخر، بدافع الإعجاب أو النقص.

ولم مراعاة التعريف الاصطلاحي الأخير لنتيجة ومقصدية الشاعر في اختيار نموذج له لاحتوائه أو تجاوزه، له أكثر من دلالة. فالمقصدية " تحدد كيفية التعبير والغرض المتوخى، وهي البوصلة التي توجه تلك العناصر وتجعلها تتضمن وتتضافر وتتجه إلى مقصد عام"؛ وإن كان الشعراء غالباً



فرض وجودها لا معنى للموازنة بينها كذلك، إذ لا مناسبة بينها تقترن بين أفرادها". أما حازم القرطاجني، ففضل استعمال كلمة مفاضلة بين الشعراء بشرط اجتماع قولهما في غرض ووزن وقافية، ليتسنى له بعد ذلك، المفاضلة بين العمليين بترجيح كفة شاعر إلى آخر، وفقاً لمقاييس الشعرية العربية القديمة المعروفة.

ويعتمد الجرجاني في وسطاته بين المتنبي وخصومه على قياس الأشياء والنظائر، فهو "يبدأ كتابه بتعزيز الحقيقة التي لمسها بنفسه من تعصب الناس للمتنبي أو عليه عن هوى، ويلاحظ أن خصوم الشاعر قد عابوه مثلاً بالخطأ، فيحاول أن ينصف الشاعر فلا يناقش ما خطأه فيه؛ بل يقيمه بأشباهه ونظائره عند الشعراء المتقدمين". إذ في مثل هذه المقايضة الفنية ما يوحى بإبعاد العلاقة الجدلية بين الشاعر وذكرته، من خلال التقليل غير ما مرة، وبوعي منه أو بولونه، مع غيره من زملائه الشعراء. تلك العلاقة التي يترسم خطها جزء كبير من ممارسي فن المعارضة.

ومعلوم أن المفاضلة لم تكن لتتعلق إلا في ضوء الموازنة، باعتبار هذه الأخيرة اختياراً منهجياً شرع في ممارسته مع بداية الأدب العربي منذ الجاهلية إلى الآن. ولنا في كتب النقد القديم، خاصة منها كتب الطبقات، بالشكل الذي وردت فيه عند ابن سلام الجمحي وابن المعتز، مثلاً، شواهد كثيرة نخشى إن نحن تهتمناها الوقوف في مطب الإعادة والإختاب.

وبالرغم من غياب مفهوم اصطلاحى عند هؤلاء النقاد وغيرهم، حول لفظ المعارضة؛ فإن ذلك لم يكن بنفس الدرجة عند أولئك الذين اشتغلوا بالنص الديني، حيث نعر على لفظ "معارضة" ميثوقاً في

أحشاء مختلف الكتب والمصادر، التي بحثت في موضوع الإعجاز القرآني، إضافة إلى كون القرآن نفسه، قد تضمن، حين تحديه العرب أن يأتوا بمثله، مفهوماً للمعارضة، في عدد من آياته الكريمة.

وقد ألمح ابن رشيق في عمده إلى ذلك، حينما أشار إلى موقف الفصحاء العرب من قريش بخصوص الكتاب المنزل، حيث قال: "ولما أرادت قريش معارضة القرآن عكف فصحاؤهم الذين تماطلوا ذلك على لباب البرّ وسلاف الخمر ولحوم الضأن والخولة إلى أن ألقوا مجهودهم. ولما سمعوا قول الله عز وجل: (وقيل يا أرض ابعلي مائلك، ويا سماء اقلعي، وغيض الماء، وقضني الأمر، واستوت على الجودي، وقيل بعدا للقوم الظالمين) ينسوا مما ملعموا فيه، وعلموا أنه ليس بكلام مخلوق". والواضح أن لفظ المعارضة استعمل هنا، بمعنى الإتيان بالمثيل والشبيه، كما مر بنا.

وعن هذه الإشارة المتمثلة في عجز العرب عن معارضة النص القرآني، أو الإتيان بالشبيه، يقول عبد الواحد الحسني، وهو شاعر مغربي من العصر المملي، معبراً عن هذا المعنى، حيث يشير إلى لفظ "المعارض" في البيت الأول ثم إلى لفظ "معارضة" في البيت الثاني:

**يعتمد الجرجاني في
وسطاته بين المتنبي
وخصومه على قياس
الأشياء والنظائر
فهو "يبدأ كتابه
بتعزيز الحقيقة
التي لمسها بنفسه
من تعصب الناس
للمتنبي أو عليه**

بداً المعارض من قُرب ومن بُعد
بما تحدى به من خارق الباري
عجزتم أو صرتم من معارضة
بقدرته من إله الخلق قهارٍ
(بسيط)

٢ / ب - عند الممركوث:

أما في كتب النقد العربي الحديث فقد ركز معظم الباحثين على الكيفية التي تشغل بها المعارضة، بين صفوف الشعراء الذين نسجوا هذا المنحى الإبداعى، كما نظروا إليها من زاوية اتصالها بالموورث الثقافي المتنوع، وفي تجلياتها المختلفة التي تنتهي إليها وتبرز من خلالها.

فالمعارضة عند أحمد الشاذلي: "أن يقول الشاعر قصيدة موضوعاً ما من أي بحر وقافية، فيأتي الشاعر الآخر فيجيب بهذه القصيدة في منهجها وصياغتها، فيقول قصيدة من بحر الأول وقافيتها، وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو غير". أما إذا تم التساؤل عن سبب ركوب الشاعر عملية هذه التجربة الفنية، فالجواب يقضي بأن شاعر المعارضة ينطلق من "الإعجاب والتقليد والتقييم الفني ليجد بذلك موضوع قصيدة لها مكانتها".

تستخلص من هذا، أن عنصر الإعجاب، باعتباره تدفوقاً فنياً، تختلف درجاته من شاعر لآخر، كان ولا يزال محركاً أساسياً لهذه المعارضات التي لم تقتصر على الشعراء الضعفاء أو المتوسطين؛ بل تجاوزهم إلى المشهورين بين الناس بالقوة والفحولة والقدرة على الإبداع". كما يضاف، إلى هذا العنصر، عنصر فني آخر، يتمثل في باعث التعدي والمنافسة الشعرية، من حيث إن هذا "الباعث لا نجده إلا عند الشعراء الكبار حين تكتمل أدائهم الشعرية ويصلون إلى مرحلة الضيق الشعري".

بيد أن النظر في أمر المعارضة،

تجته بالخطاب وأمساً، إلى صاحب القصيدة المناقضة، بحيث لا فصل فيها بين الطرف النصاني وطرف القارئ، ولذلك لم تكن المناقضة قط إلا آتية، بينما هي المعارضة.. توجيه للكلام إلى طرفين متباعدين في الزمن، يتوسطهما الشاعر صاحب القصيدة الأصلية، وطرف يعطه قارئ المعارضة. هذه الشبكة من العلاقات، هي التي تبين تعقد الأطراف المشاركة في بناء المعارضة وقيمة عامل الزمن، في تحديد قيمتها الجمالية .

وبهذا المعنى أو ذلك، تملن المعارضة الشعرية، عن نفسها، كشكل من أشكال التفاعل الفني، وقراءة للموروث، تتسم ومقتضياتها التطور الثقافي والجمالي، الذي تتطلبه كل مرحلة من مراحل التاريخ.

ويخصّص النقد الحديث دائماً، لا بد أن نغير هنا، إلى أن مفهوم المعارضة، قد تداولته أقلام حدائية أخرى، في إطار مصطلحات راهنت بدورها على ثنائية العلاقة الحاصلة بين نص إبداعي مركزي ونص أو نصوص إبداعية أخرى فرعية، وبين الشاعر ومرجعياته الثقافية، سواء كانت هذه العلاقة جلية واضحة أو خفية ضمنية. ويمكن أن نذكر من تلك المصطلحات - على سبيل المثال لا الحصر - مصطلح التماس ومصطلح النص الغائب ومصطلح الحوارية.. وغيرها من المصطلحات التي استفادت، بصور متفاوتة ومختلفة، من معظم الأبحاث الأدبية والنقدية الغربية التي ساهمت بشكل كبير في بلورة مفهوم النص، كما عند رولان بارت وميخائيل باختين وجيرار جنت وجوليا كريستيفا ويوري لوتمان.. وغيرهم. وهو مفهوم يقضي بأن

كظاهرة شعرية قديمة، لا تقتصر على أن نغير يكون هذا الشاعر أو ذلك قد نظر في قصيدة شاعر آخر، فمارضه موضوعاً وزناً وقافية؛ وإنما يقتضي الأمر كذلك ملامسة حدود المحاكاة والتقليد، بإبراز خصوصية المعلن المتعلقين، أسلوباً والفاظاً ومعاني وصوراً وأخيلة.. وما إلى ذلك من عناصر جوهرية تحتضن العمل الشعري وتساعد في النهاية على إصدار حكم نقدي على الشاعر المعارض خصوصاً، يقضي بإبداعه هذا الأخير وابتكاره أو باتباعه وابتكاره.

ومهما ربط أصحاب الدراسات النقدية الحديثة مجال المعارضة بالتقليد والمحاكاة، فإنه سرعان ما نيه بعضهم إلى أن القصيدة المحتنية أو المعارضة، غالباً ما تصدر عن شاعرة، وتبني في أحيان كثيرة موقفاً خاصاً لا يلتقي دوماً مع منطلقات القصيدة المحتنة أو المعارضة، وإن اتفقتا في العناصر الثلاثة المذكورة - الموضوع والبهر والروي - لأنها ليست كافية لافتراض لقاء بين النصين، فثمة مستويات أدائية، لغوية، وتركيبية، وبلاغية، وإيقاعية، ونضالية هي الكفيلة بإثبات النظر أو نفيه .

ومثل هذا الموقف نجده عند محمد مفتاح، حين يعلق على معارضات أحمد شوقي قائلًا: "معارضة شوقي وأمثالها ليست معارضة ساذجة تافهة تحاول أن تتفق في الشعر وحسب؛ وإنما هي معارضة استعمارات إطراراً قديماً للثمن من خلاله أحكاماً على ماضٍ وحاضر، وتوحي آثاء بتوجهات ."

بهذا المعنى، تتحول المعارضة، إلى مختبر فني، تتلاقح فيه التجارب الفنية المختلفة، وتتبادل خلاله

تتحول المعارضة، إلى مختبر فني، تتلاقح فيه التجارب الفنية المختلفة، وتتبادل خلاله التأثيرات، المباشرة وغير المباشرة

التأثيرات، المباشرة وغير المباشرة، للدلالة على العلاقة التفاعلية، التي يمكن أن تجمع أي نص، بنص أو بنصوص أخرى. ومن ثمة، لا غرابة، أن تعتبر المعارضات "مدرسة قائمة بذاتها، شأنها شأن مدرسة النقائض، مع اختلاف في الفكرة والهدف والبناء".

ولتوضيح الفارق، بين المناقضة والمعارضة، يمكن الاستئناس برأي الدكتور محمد الهادي الطرابلسي، حيث يقول: "وعلوم أن المناقضة



جميع التصومم الإبداعية والفنية، تتشابه وتتداخل في ما بينها، سواء بقصد أو بدونه.

هكذا يظهر أن ظاهرة المعارضة شكت مرتبة خصيباً للأقلام النقدية والبلاغية، تبث في شاعرية الشعراء الذين يقتفون آثار غيرهم قراءة ومحاوراً، فتكشف عن أصالهم حيناً، وتقصص سرقاتهم الشعرية، حيناً آخر.

وما دام الحديث قد أفضى بنا إلى موضوع "المسرقات" فلنعرض للعلاقة بين هذا الأخير كمفهوم، وبين "المعارضة" كممارسة فنية.

٤- المعارضة والسرقات للشعرية:

لقد توجه مفهوم السرقات الشعرية في المقام الأول، لدى كثير من النقاد العرب الذين اهتموا بهذا الموضوع الواسع، إلى قياس درجة الأصالة بين الابتكار والاجترار، في إنتاج الشعراء، من خلال ربط إبداعاتهم، على سبيل المقارنة الفنية. بما سبقهم أو يزامهم من إبداع.

ولما كان "السبق" إلى المعنى أحد مقاييس "الأدبية" كان الارتباط قائماً بين الممانى وملاحظات السرقة أو ملاحظة القديم بوجه عام. هذا التوجه الذي يمكن تلك العلاقة الحميمة التي تلازم مسيرة الإبداع، عموماً، حيث مظاهر التأثير والتأثر، بين الشعراء مسألة واردة.

ولأن السرقة الشعرية اعتبرت "داء قديماً وعبياً عتيقاً" واعتبرت كذلك "باباً متمسماً جداً لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه"، فقد تبناها النقاد العرب عبر مصطلحات كثيرة، متقاربة أحياناً ومتضاربة أحياناً أخرى، تكشف عن ذلك التداخل النصي أو التعلق الشعري الذي قد يمتري، إبداع شاعر بعينه نتيجة لما حظطه أو قرأه من شعر

غيره، سواء على مستوى الأنفاظ أو على مستوى الممانى.

ولمنا في حاجة، إلى تتبع مصطلحات هؤلاء النقاد، باعتبارها تجلداً من تجليات السرقة، كأخذ والنظر والاقتباس والتضمين والإشارة والغصب والنسخ والانتحال... وما إليها مما هو مخزن في سائر الكتب النقدية القديمة، إذ غايقتا تقتصر، منهجياً، على إشارة هذه القضية الكبرى لما لها من صلة فنية بالإبداع الشعري من جهة، ولما لها من كبير الأثر على المعارضة، موضوع بحثنا، من جهة ثانية.

وإذا كان نقاد الشعر قد أكدوا أن للسرقة الشعرية درجات متفاوتة تتفاوت باختلاف طريقة نهل الشعراء من بعضهم، وكيفية توظيفهم لمخزون ذاكرتهم وتراثهم؛ فإن المعارضة تعد، بلا شك، إحدى هذه الدرجات، غير أن المعارضة تتميز عن السرقة، نسبياً، من حيث إن "السرقات المعارض لا ينكر معارضته لفصيدة سابقة، بل يضمن منها شيئاً في قصيدته أحياناً، بخلاف السارق الذي يحاول جاهداً إخفاء سرقة".

وقديماً حاول أصامة بن منقذ، وضع نظام لظاهرة السرقة الشعرية، قصد تقنينها حيث يقول: " وإذا نثرت منظوماً فغير قوافي شعره على قوافي سجمه، وإذا سرقت معنى فغير الوزن والقافية ليخفى ولا يظهر، وإذا أخذت شعراً فزد على معناه واتقص من لفظه، مما يطمع به عليه، فحينئذ تكون أحق به". وهي إحدى المقولات، التي وجهت، في إطار الصلة، بين النصوص، عناية النقد، للاهتمام بمسألة (التوليد). يقول ابن رشيق، مثلاً، في سياق حديثه، عن الصراع بين القديم والجديد: " إنما مثل القدماء والمحدثين، كمثل رجلين ابتدا هذا بناءً، فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فشققه وزينه". ومعنى هذا،

أن التوليد لا ينشأ من فراغ؛ بل من خلال، ربط جسور التواصل الفني، بين الماضي والحاضر. ولعل في مثل هذا الأمر، ما يدفع إلى طرح السؤال، عن حدود الملكية في الإبداع؟

هكذا، وتيمناً لجذلية الخفاء والتجلي هاته، يكون الحد الفاصل بين السرقة والمعارضة واضحاً من حيث المقصد وطريقة تناول الشعرية، وإن كانتا "تدورن في فلك التناسل بعنانه العام".

خاتمة تركيبيّة:

لاحظنا، أثناء البحث، سواء، في المعاجم اللغوية أو المعاجم الأدبية والبلاغية، أن التعاريف، التي قدمت، بشأن مصطلح المعارضة الشعرية، لم تكن موحدة ودقيقة، نظراً لاختلاف المرجعيات وتعقد زوايا النظر، التي ينطلق منها كل تعريف، على حدة.

كما شهدنا البحث في المصطلح، إلى تقصي مدى رواجه عند مختلف النقاد الذين بحثوا في النصوص الشعرية، عن التقارب الفني بين الشعراء. ففي النقد القديم مثلاً، وجدنا مصطلحات: الموازنة والمفاضلة والمقايسة، بالمفهوم، الذي يقارب مظاهر التأثير المتبادل بين الأعمال، مع الإشارة إلى تلك التفاعلات الفنية، التي تجمع بين الشعراء، على اختلاف مشاربهم وتباين مراحلهم.

أما في كتب النقد العربي الحديث، فقد ركز معظم الباحثين على الكيفية، التي تشغل بها المعارضة الشعرية، بين صفوف الشعراء الذين نحوا هذا المنحى، كما نظروا إليها من زاوية اتصالها بالوروث الثقافي المتنوع، وفي تجلياتها المختلفة التي تنتهي إليها وتبرز من خلالها.

وبخصوص القضايا النقدية، التي صاحبت البحث في سياق الظاهرة، برزت قضية السرقات الشعرية، لما

الفنية، من أجل احتذاء نموذج ما، لجاراته، من زاوية، ومجاوئته، من زاوية ثانية.

ومن نفس المنطلق، كذلك لا بد من النظر في خصوصية كل شاعر، وفي ما يميز إنجازه، عن غيره، من خلال البحث، في تجربة المعارضة، باعتبارها، بصورة أو بأخرى، نصاً غائباً، ولا يتأتى ذلك إلا بتبني منهج علمي دقيق يتوسل بالمقارنة والموازنة، أداة إجرائية، ثم الاحتكام إلى النص/ النصوص، وفق شروط ومقاييس الشعرية العربية.

• باحث وفيلسوف معاصر

الارتقاء الفني بالعمل الشعري، من خلال الإضافة وجنوح شعرائها في غالبية الأحيان، إلى إعلان التحدي والتضيق على نموذجها المفترض.

هكذا، إذا اعتبرنا السرقة عجزاً فنياً، لاقتفائها الحرقي أثر النص الأصلي؛ فإن المعارضة، إثبات الاقتدار والكفاءة الإبداعيين، وسعي المعارض إلى تجاوز المعارض.

ومن هذا المنطلق، لا يمكن الأخذ بالمعارضة، على أنها سرقة أو صدى لنموذجها، بالمعنى الضيق للكلمة، نظراً لتشعب قضايا السرقة وتعدد مظاهرها؛ وإنما بوصفها، اختياراً شعرياً، يتوسل صاحبه بقدراته

لها من قاسم مشترك مع موضوع المعارضة. وهي قضية كبرى تتبعها النقاد العرب، من خلال مصطلحات كثيرة، متقاربة أحياناً، متضاربة أحياناً أخرى، تكشف عن ذلكم الشدائل النصي، الذي قد يعتري بعض الإبداعات الشعرية نتيجة لما حفظه مبدعوها أو قرؤوه من إبداعات غيرهم، سواء على مستوى الألفاظ أو على مستوى المعاني، أو هما معاً.

وقد ظهر لنا مرحلياً، أن المعارضة، تطرح كدرجة من درجات السرقة؛ لكن بشكل نسبي، وإيقاع فني مدروس، إذ تطمح، من خلال عملية الاحتذاء، إلى

هوامش المراجعة

- ١- لسان العرب (ع-س-خ)
- ٢- للمجم الوسيط (ع-س-خ)
- ٣- القاموس المحيط (ع-س-خ)
- ٤- مختار الصحاح (ع-س-خ)
- ٥- ميسم للمصطلحات البلاغية العربية، بدوي طه، منشورات كلية التربية جامعة القاهرة، ١٩٧٧ (مراجعة)
- ٦- للمجم الأدبي، جبر حيد القوي، دار العلم للملايين، ١/٣-١٩٧٩ (مراجعة)
- ٧- في سبيل الشعر العربي القديم، محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٢، ص: ٥٣
- ٨- الرواية الأدبية، تحقيق محي الدين حيد الحفيد، دار للسيرة للصحافة والطباعة والنشر، بيروت، ١٩٤٤، ص: ١١/١٢
- ٩- ص: ٥، ٢٨٤
- ١٠- أصول النقد الأدبي، أحمد الشاذلي، مكتبة النهضة المصرية، ط/٨-١٩٧٣، ص: ٢٨٩
- ١١- منهاج البلاغة وسراج الأديب، حاتم القرطبي، تحقيق محمد الحبيب بن الحويجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط/٢-١٩٨٦، ص: ٣٧١
- ١٢- النقد للنهجي عند العرب، محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص: ٢٥٦
- ١٣- المعلة في مجلس شعر وتقدم، ابن رشيق، دار الرشاد الحبيبة، تحقيق محي الدين حيد الحفيد، ١١/١٢
- ١٤- روضة الأسر المفردة الأتقنى، أحمد الناري، المطبعة الملكية، الرباط، ص: ٥
- ١٥- تاريخ النقائش في الشعر العربي، أحمد الشاذلي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٤، ص: ١٦
- ١٦- تاريخ المعارضات في الشعر العربي، محمد قاسم نون، دار الثقافة، ١٩٨٣، ص: ١٤
- ١٧- سرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، بدوي طه، دار الثقافة، بيروت، ط/٣-١٩٧٤، ص: ١١٩
- ١٨- معارضات الشعرية، حيد الرحمن إسماعيل السماعيل، النادي الأدبي، ثقافي، بيروت، ص: ١٩٢
- ١٩- بلاغة القصيدة العربية، مصطفى الشاذلي، ص: ٤١٧
- ٢٠- ليل الخطاب الشعري، استرراتيجية انتقاص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط/٢-١٩٨٥، ص: ١٣٢
- ٢١- لام في العصر العباسي، حسن الحجاج حسن، ص: ١٣٢
- ٢٢- واث في النص الأدبي، محمد الهادي الطرابلسي، الدار العربية للكتاب، ص: ١٣٢
- ٢٣- حرم الأدبي في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع الهجري، أحمد طاهر حنين، مجلة فصول، ٢/٢٠٧/١٩٨١، ص: ٢٢٢
- ٢٤- رسالة بين التثني والخصومة، حيد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الجباري، دار العلم، بيروت، ص: ٢١١
- ٢٥- ص: ٢٨٠/٢
- ٢٦- معارضات الشعرية، حيد الرحمن إسماعيل، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، ط/١-١٩٩٤، ص: ٤٠
- ٢٧- بدع في نقد الشعر، أسامة بن منلة، تحقيق علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ص: ٤١٣
- ٢٨- ص: ٩٢/١، ابن رشيق، ٩٢/١
- ٢٩- ليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، ص: ١٢٢/١١

فكري آخر، ويخلص عز الدين إسماعيل من دراسته إلى النتائج التالية في أن المسرح قدم قضايا الإنسان وأنه توصل للنتائج التالية:

١- صلة (أوديب) بالأزمة الفكرية الحديثة، من خلال دراسة مسرحية توفيق الحكيم.

٢- أساس فكرة (فاوست) مع الحقيقة الشمورية عند محمد فريد أبو حديد.

٣- امتزاج الأسطورة والتاريخ والواقع عند (الحكيم) بأفكار محورية للتفسير الوجداني وموضوعية الزمن لمسألة مسرحية (أهل الكهف).

٤- تلاقي الفكرة في مسرحيات (الحكيم) الثلاث: (أوديب، وأهل الكهف، وجمالون).

٥- الإيقاع المقدم لمسرحية (رحلة إلى الند) لـ (الحكيم) كان إيقاعاً فكرياً.

وهكذا يقارن عز الدين إسماعيل بين مسرحيات (الحكيم) وبغيره ليظهر العلاقات والمفارقات بينها وليقدم كيفية معالجة المسرح لقضايا الإنسان في العصر الحديث، من خلال استدعاء أدباء المسرح

"اللاجئ عند محمود درويش؛ حديث عن إنسان لم يوجد بعد"

د. عماد علي الخطيب

في النظرية:

"التمهة الملكية عن الإنسان شعراً"

بدأت المقارنات الفكرية لدراسة قضايا الإنسان في النقد العربي الحديث مبكرة منذ عام ١٩٦٨م، على يد الناقد الغزالي (عز الدين إسماعيل) في كتابه (قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر / دراسة مقارنة)، فدرس المسرح والفكر بتفرينه للحقيقة الأدبية، ثم درس علاقة الحقيقة بالمسرح، ثم تعرض للمنهج الدراسي في التفكير والتعبير، ثم تحدث عن التفسير الجديد لصياغة (أوديب) في مسرحية (توفيق الحكيم)، من خلال: الصراع بين الحقيقة والواقع، وتجريد القصة من المقدمات الخرافية.

وصلة تفسير (الحكيم)

بأزمة العرب الفكرية الحديثة. ثم كيف أعاد (باكثير) صياغة المسألة بأسلوب



لأسطورة المتعلقة بالإنسان فكراً مثيراً.

أما بحثاً فسيدرس القصة الحكيمية عن الإنسان شعراً، من خلال شرح صورة اللارج الفلسفي عند (محمود درويش)، في نصه (عن إنسان) رمزاً لحكاية تمكس واقع القهر والظلم الذي يعيش به الإنسان العربي الحديث، وإن صورة الإنسان في الشعر الحديث أو تدخل في رموز متعددة: كالدين، والكتابة، والفنون، والمهنة، والبيت، والرجل، والمرأة، والطعام، والشراب، وأخيراً المرض. فالإنسان هو الإنسان، في كل مكان وأن!

ولئن هذه الصور منها ما يحمل طابعاً فردياً (شخصياً) للشعراء، ومنها ما يعمل طابعاً عاماً، ومنها ما يجعلك تتساءل في كون الإنسان في الشعر الحديث، هل هو معنى، أم سفة؟ وكيف له أن يكون كذلك؟ وهذا دور النقد (١).

وهذا ما يجعل الحديث عن الصور الإنسانية مع فتح الدائرة، أمراً واسع النطاق، في حين أننا إذا ما حصرنا أنفسنا حول قيمة الصورة في مجال الإنسانية، فلنأخذ ستمز على كثير من الصور الفنية باعتبارها شعراً؛ ما كانت سوى فنّاً فقط... وليس فيها وصف لحياة أو مجتمع، بالشكل الذي ارتضاه الشاعر في وصفه الكامل للمعنى أو الحدث، وارتباطه مع مخزونه الفكري لما يرميه في ذاكرته قبل أن يصوره في شعره.

إن الصورة الفنية في الشعر الحديث ترتبط بظواهر الصورة الفنية - مع دلالاتها الباطنية، فتربط بذلك بين الوجود وبين المعتقد، لنضع خطأ أساسياً لدراستنا هو: أن الشعر تعبير عن الوجدان الجماعي، وأن النقد يعي في الإطار الفلسفي، وأن الفلسفة هي مفتاح الشعر إذا اعتبرنا منبع الصورة من تصور للمعاني لفكرة مجردة، وأن المعنى يكون ملكة لفكرة تجسّم الحقيقة من خلال أنواع من الصور (٢)، وبهذا الاعتماد لهذه الأرضية النظرية في النقد نجد الاهتمام ببيان الحقيقة الباطنية للصورة الفنية وليس الحقيقة الخارجية هو المبتغى؛ لأنه سيُفهم ما كتبت حول الإنسان، ويمكن أن يخالف بذلك ما سُمِعَ أو قرئ عن ذلك الإنسان (٣).

ولعل الإنسان المثال، قد رسّم حدود صورته المثالية، تلك الصورة التي رسّمتها خبرة الجماعة من مسافة زمنية ممتدة في جنود التاريخ (٤).

ثم إن الصورة الإنسانية تمس حياة الأمم وعزتها، وتدفعها إلى التمسك بذاتها وتاريخها والدفاع عن مقوماتها ومقدساتها، والصراع مع من ينتهكون تلك المقدسات، وتذكّرها بأبطالها الغابرين الذين يتحولون مع الزمن إلى رموز مجسدة لكل ما تشبّه به الأمم من قيم ومثل (٥).

ثم إن مسألة التمييز بين الواقع والخيال ورسم الحدود الفاصلة بين الاثنين تمكنا من التعرف إلى مكونات الثقافة ومقومات النظم والملاقات الاجتماعية التي تسجلها القصيدة (٦).

وتكون القصيدة أشبه بالقصة وهما أشبه باللمعة التي قد يدخلها بعض عناصر الخيال، فكثيراً ما يتبع المغيلة الإبداعية أحداثاً وأمروراً لم تحدث على الإطلاق، أو أنها قد تسبب إلى أبطال وشخصيات الملاحم فهي صفات وخصائص وأفعال غريبة عليهم تماماً. وهذا الجانب التخيلي هو جزء من "الصنعة" الفنية التي يلجأ إليها الشاعر لاستكمال عناصر القصيدة، ولعل ما يشكله الشاعر من قيم يجسد صورة لتمازج غلباً للحياة؛ ذلك أنها حياة الناس كافة، فتلتقي صور الإنسان وبغيرها من صور الحياة مع صور التمازج العليا في ذهن الشاعر أو القاص، ليستطيع الشاعر أو الناثر الحديثين - ربما - أن يشقا طريقهما وسط متناقضات الحياة الهرمية التي تهدد حياتهما في كل لحظة.

إنها مغامرات وتجليات صعبة ومتناقضة، تلوح فيها الحياة وتقرنها في كل لحظة، وقد هسرها الشعر والنثر العربي الحديثين بإعلام قوي، إن صورة النقد قد تكشف عن المعاني الخلفية للحياة التي يعيشها ذلك الإنسان الحديث في هذا الكون، وهي بذلك قد تكشف عن: صورة الكون، وصورة الإنسان، وصورة الحياة التي صورها الشعر الحديث أو النثر الحديث بالمعروف بثلاثية (الكون والإنسان والحياة) (٧).

ولعل استعارات ثقافية انعكست في كثير من أوجه الشبه بين بعض الماديات

والتقاليد، وبعض جوانب النظم الاجتماعية التي يستنها الإنسان، كما أن للشككة الثقافية والاستعارات الثقافية مشكلة محورية في الحياة المعقدة الثقافية للإنسان، وقد شغلت بال عدد كبير من الشعراء والنقاد معاً، وخصوصاً في القرن الماضي، وظهرت فيها نظريات عديدة كانت تعتمد في أغلبها على الظن والتخمين. ومع أن المتخصصين في الدراسات الإنسانية يعطون هذه المسألة جانباً كبيراً من اهتمامهم؛ فإن التأثيرات الثقافية بين الشعوب لا تحظى باهتمام معظم الماصرين مع أنهم يستعملون أن يصلوا فيها إلى نتائج طيبة باستخدام أساليبهم في الدراسة والتحليل، خصوصاً بعد أن توفرت المعلومات من بعض الشائعات والمجتمعات بدرجة لم تكن مسبورة لزملائهم في القرن الماضي من خلال ثورة الاتصالات الحديثة (٨). وهذا ما قد يوصله الأدب والنقد من بعده.

في التَّهْيِيطِ: الشعر: قصيدة

"من إنسان"
محمود درويش (٩)

نص القصيدة:

وضموا على فمه السلاسل

ربطوا يديه بصخرة الموتى،

وقالوا: انت قاتل

أخذوا طعاماً، واللابس، والبارقي

وزمرو في زرناة لولتي،

وقالوا: أنت سارق!

طردوه من كل المرافئ

أخذوا حبيبته الصغيرة،

ثم قالوا: أنت لا شيء!

يا دامي العينين، والكفين!

إن الليل زائل

لا غربة للثواقيف بالية

ولا زرد السلاسل!

نيرون مات، ولم تمت روما...

بعينها تقتات!

وحبوبي ستيلة تموت

ستعلا الوادي سنابل...!

التعليق:

سيحل البحث نص "من إنسان"



من خلال افتراض أن مفهوم الإنسان يحتل ما يلي:

- ١- التمييز الذاتي، وأنه من جنس عالٍ.
- ٢- "الفلس" وتعني بها: تلك الصورة العقولية المساوية للصورة الموجودة وتقترب أوصافها من الذاتية.
- ٣- "العقل": وهو اسم مشترك لمان عدة، ويطلق على صحة الفطرة الأولى في الإنسان.

وسندرس الثلاثة منفصلين تارة، ومجتمعين غالباً.

والبيدانية مع محمود درويش وهو يصف الإنسان اللاجئ الفلسطيني فيقول:

وضعبوا على فيه السلاسل
رطبو يديه بصبغة الموتى،
وقالوا: أنت قاتل

وتلك الأوصاف الذاتية لإنسان محمود درويش، وكأنك تطلب منه التحديد للتمييز ومعرفة شيء لأجل شيء آخر. فأنات الآن تسأل: من هو الذي رطبوا يديه بنظر الموت وعلى فيه السلاسل وانهمروا بالقتل؟

وأين الملو في جنس إنسان تلك صفته، مقيد وينتظر الموت ومنهم!

وتلك هي النفسية المحكية..

أما صفة العقل فأنات لما يكسبه الإنسان بالتجارب من الأحكام الكلية فيكون خطاب العقل عند درويش بقوله:

أخذوا طعاماً، والملابس، والبياق
ورموه في زئزأة الموتى،
وقالوا: أنت سارق!

إنها معان مجتمعه في الزمن تكون مقدمات تستبطن بها المعنى، وخطاب العقل هو خطاب تقديم معنى آخر. إنه هيئة يصورها محمود درويش للإنسان اللاجئ تصويراً دقيقاً.

وما الذي يدل عليه العقل؟

أولاً: البرهان وفرق بين البرهان والعلم فتقول الشاعر:

أخذوا طعاماً، والملابس، والبياق
ورموه في زئزأة الموتى،
وقوله:

طسردوه من كل المرافض
أخذوا حبيبته الصغيرة،
فيه تمويرات حاصلة للنفس بالفتورة.
من طعام، وملابس، وبياق، ومرافض،

والحببية الصغيرة.

وثانياً: العلم، وهو ما حصل بالاكتمال.

فهذا الإنسان الذي حدث له ما حدث اكتسب صفتين ليستا له هما:

(أنه سارق!)

الآن دور العقل النظري الذي يقبل ملاميات الأمور الكلية من جهة ما هي كلية.

فكيف هو سارق، وهو مظلوم، وكيف هو لاجئ وهو صاحب الأرض المطرود؟

تلك هي القصة المحكية شعراً..

ثم يأتي دور العقل العملي الذي هو مبدأ لتحريك القوة إلى ما يختار من الجزئيات من أجل غاية معلومة. وقد اختار لنا الشاعر بعقله العملي ليستوصب ما جرى قوله:

يا دامي العينين، والكفين!
إن الليل زائل

قد تتقبل قوة النفس ماهيات الأشياء المجردة عن المواد ومن ذلك العقل بالملكة وهو استكمال هذه القوة حتى تصبح قوة قريبة من الفعل. فإن العقل لا يقبل ما جرى والشاعر بعقله ونفسه التي تحكي من عقله لا يقبل ما جرى. انظر إلى قوله:

لا شرفة التوقيف باقية
ولا زرد السلاسل!

إنه استكمال النفس في صورة ما أو صورة معقولة حتى متى شاء عقل الشاعر أن يحضرها أحضرها بالفعل، ومن ذلك العقل المستعاد. وهو ماهية مجردة عن المادة مرتصمة في النفس على سبيل الحصول من شيء خارج عن العقل. فلا طاقة للشاعر أن يحتل ما جرى: فصاحب الأرض مطرود، ومسمروق، وهو الآن اللاجئ، وهو السارق!

واستجلب عقل الشاعر الكلي عقل الكل المعروف بقصة (نيرون - روما) واستجلبت نفس الشاعر الكلية نفس الكل بقصة (نيرون - روما). فقد أحرق روما هي نزوة ولم تمت روما بل هو الذي مات وصار من الذكري. فالعقل الكلي هو المعنى العقول المقول على قصص كثيرين مختلفين بالبعد من العقول التي للأشخاص الناس فلا وجود في القوام بل في التصور. ونيرون من هؤلاء الذين

يضربوا مثلاً..

وعقل الكل يقال لمعين لأن الكل يقال لمعين: أحدهما العالم عموماً، والثاني: الجرم المنفصل من الإنسان للإنسان.

إنه جرم الكل (الإنسان) للكل (الإنسان)، ولحركته حركة الكل لأن الكل تحت حركته فعقل الكل إما الكل فيه باعتبار المعنى الأول. وهذا نفهمه من شرح اسم (نيرون / البطل) الذي فيه جملة الذوات الإنسانية الفخورة بإنجازها، المجردة عن المادة من جميع الجهات التي لا تتحرك بالذات - فقط - ولا تتحرك إلا بالفعل. أما العقل الفعلي في النفس الإنسانية فهو الجملة التي هي مبادئ الكل بمد المبدأ الأول.

والمبدأ الأول هو مبدع الكل أي: الشاعر - هنا - وأما الكل فهو باعتبار المعنى الثاني: العقل الذي هو جوهر مجرد عن المادة من كل الجهات وهو المحرك بعمره الكل على سبيل التشويق.. ووجوده أول وجود مستعاد عن الموجود الأول وهو (الإنسان).

تأكد من تصور الشاعر لما يجري بإعادة قراءة مقطعه القادم:

أخذوا طعاماً، والملابس، والبياق
ورموه في زئزأة الموتى،
وقالوا: أنت سارق!

طردوه من كل المرافض

أخذوا حبيبته الصغيرة،

ثم قالوا: أنت لاجئ!

ومهما عرفت ضاهم ما عرفت أن الشيء الواحد لا يكون له إلا واحداً، وأنه لا يحتل التطويل لأن العقل لا يدرك معنى التطويل فيه. وهو سر الإيجاز في نص "عن إنسان"

فقد العقل الفعال أنه جوهر صوري لماعية مجردة في ذاتها لا بتجريد غيرها لها عن المادة وعن عوائق المادة، بل بمهاية كلية موجودة ضامناً من جهة ما هو فعال فإنه جوهر بالصنفة المذكورة من شأنه أن يخرج العقل من القوة إلى الفعل بإشرافه عليه وليس المراد بالجواهر ذلك التحيز (فالشاعر لا يتجزأ لابن بلده ووطنه فقط) بل هو قائم بنفسه في موضوع صوري متكامل. وهو اسم مشترك يقع على معنى يشترك فيه الإنسان في فلسطين

الإنسان عطف محمود درويش



فيها الكثير من المجاز، والبدع، الذي شاع، وعُرف في الآداب القديمة، تقرأ وشعرا. ومع أن الموليحي كاد في بعض الحصول يتخلّى عن هذا الأسلوب، معبرا عن الحوادث المتكورة، والمواقف المستطورة، والأشخاص، بنثر مصقول يخلو من التصنع، إلا أن لغة الكتابة ظلت في نزعاتها الأسلوبية أقرب إلى القديم منها إلى الجديد، والمعاصر.

أول الغيث:

وعلى الرغم من أن الفرق ليس كبيرا بين زمن رواية زينب وصنيع الموليحي، إلا أن هيكلا خطا بلغة الرواية خطوة كبيرة تعد بمقاييس ذلك الزمن، ومميّزة، انقلابا، بل ثورة على لغة النثر السائدة.

فقد أدار هذا الكاتب ظهوره لما كان يمد في منزلة المقنس، وهو التزام اللغة القصيدة أداة للتعبير الأدبي، فوجدناه في هذه الرواية، وفي زمن مبكر، يجمع بين هذين المستويين من الكلام: أحدهما متداول في الأدب والصحافة، والآخر متداول في حياة الناس اليومية، وحوارهم الذي به يتخاطبون، ويتفاهمون، وهو بسبب ذلك مهّس لتيسر إلى المستوى الهابط من القول والوضيح، لا إلى الأدب الزاقي الرفيع.

والجمع بين هذين المستويين يقوم على أساس مستمد من الركائز التي يقوم عليها النثر السرد، والاتجاه باستخدام اللغة نحو المزيد من تحليل الشخصيات، ورسم ملامح الوجوه، وإبراز المسجاليات، والطباع، إلى ذلك الرغبة في تقريب مصادفة السرد المحكي - عن طريق اللغة - من الواقع، على أساس أن الرواية، في نهاية المطاف، ما هي إلا محاكاة من حيث أن الشخصيات، والحوادث، وجل ما يجري الكلام عليه في الرواية، إنما هو صورة لذلك العالم الذي نعيش فيه، ونتحرك، بما يميزه من حوادث، وشخص، وأمكنة، وزمان.

ولتوضيح هذا نقف عند استخدام الكاتب لغة جريئة بعض الجسارة في رسم

من جماليات

اللفة في الرواية العربية

د. إبراهيم خليل

في حوار أذيع منذ مدة طويلة مع المرحوم عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، قال، إن الكاتب القصصي، والروائي، هما أكثر أدباء هذا العصر تمثيلا لحيوية اللغة العربية وتطورها، فلفة العصر لا تتجلى في شيء منطوق، أو مكتوب، مثلما تتجلى في الرواية، والقصة.

الدكتور محمد حسن هيكل

زينب



وهذا الرأي، في الواقع - إذا نحن تأملناه - وجدناه في غاية الدقة، والصواب، ومن ينظر في الروايات العربية ابتداءً من زينب لعمد حسين هيكل التي صدرت الطبعة الأولى منها سنة ١٩١٣ وقيل ١٩١٤ حتى أخذت الروايات صدورا، يكتشف أن الرواية ظلت تعتمد شيئا فشيئا عن اللغة التقليدية المتمثلة في لغة الأدب القديم من شعر، ونثر مقامي، وتاريخي، وفتي، وغيره.

فالقاري حين ينظر فيما كتبه الموليحي تحت عنوان "حديث عيسى بن هشام" أو "فترة من الزمن"، وهو شيء نشر منجما في جريدة مصباح الشرق، ثم طبع في كتاب (١٩٠٧) وعده بعض الناصرين رواية كأي رواية أخرى، بل رواية حظيت بشرف التقديم على أساس أنها الرواية العربية الأولى، يجد في هذا الكتاب لغة مسبوقة، مصطفة،



دول، واحدة ما عليها كلام.
زينب، زينب مالها؟ حق، لوغ
تقول حاجة؟^(٢)
هذي هذا الحوار نجد
المؤلف يتعد شوطا أكبر من
اللغة المتداولة في الأخبار،
والحكايات القديمة، متجاوزا
لغة الإذاعة، والجراند،
مستخدما الكلام الدارج في
محاكاة دقيقة منه للأشخاص
وهم يتكلمون، ويتخاطبون،
متفاعلين بما يصدر عنهم من
أقوال، وأصوات، فالاستفهام
في أول الحوار ثم التنبير
عنه من غير أداء، أو اسم،
فكان الكاتب يضمن الكلام
المتكثف النبرة الهابطة التي
توحي بالسؤال. وقد جاءت
علامة الترقيم لتبته القارئ،
الذي يتصفح الرواية على هذه
الحقيقة اللغوية الجديدة، وهي
أنّ من الممكن تحويل الكلام
المتكثف عن طريق النبرة،

والنغمة، إلى كلام استفهامي، وفي ذلك
ما فيه من توظيف للصوت.
وقد استعمل الكاتب على لسان
خليل كلمات مثل أخويه، والي، ودوشة،
وأصوليا في التعبير "يا مَحْبِل ما
يفضيو" جامعا بين أسلوب قديم وآخر
عامي. كذلك سلامة استعمل بتأثير من
الراوي كلمات مماثلة.

وعلى هذا النحو، أو ذلك، تضيق
المسافة بين لغة المثقفين، التي وجدت
طريقها إلى الرواية، ولغة المهتمين في
المجتمع: من فلاحين، وحرثيين، وعمال
لا يعرفون الكتابة، ولا القراءة. وبذلك
تجتاز الرواية حاجزا آخر باتجاه التنبير
عن الواقع، بعد الخطوة الأولى، وهي
اختراع الشخص، وتأييد الحوادث،
التي تصور جانباً، أو جوانب عدة من
هذا الواقع.

قواعد اللعبة:

ويتخذ الزمن، وإطاره التأليف،
سواءً في القصة القصيرة، أم في
الرواية، اختراع الكتاب طرائق جديدة
في التعبير، تجمع بين اللغة السائدة
في الأدب، والأسلوب الخاص بالكاتب،
أي الجمع بين البساطة التي تتمثل في
اللغة المتداولة، لغة الحديث اليومي،
والمق، عن طريق المزج بين دلالات
الكلمات، والتلاعب بمواقع الألفاظ في



سلامح حسن أحد أبطال
روايته. فعندما شرعت زينب
تفكر في أمره، وأمر تقدمه
لها مطالب الزواج، يتسامل
الراوي نفاية عنها ما أجبر
حسن في الحقيقة بحبها!
أليس هو الفتى الطيب النفس،
الجاد في عمله، المدوح بين
إخوانه، المحبوب من كل
الناس، لما هو عليه من جمال
العشرة، وما يلوح عليه من
مخايل الشهامة؟ وأنه بقامته
المتوسطة ولون بشرته الشديد
السمر، وعيونه الحادة
الفاخرة، لأشبه الناس بشعسان
الزمن القديم: عنتره وأبي زيد
الهلال^(١)!

ففي مثل هذا الوصف،
الذي يتخذ من التساؤل
نسيجا لفظيا له، نفث على
تراكيب ينزع فيها الكاتب
نعمو القديم، وأخرى يتجنب
فيها الوقوع في أسره، فنذكره

عنتره، وأبي زيد الهلالي، كنذكره مخايل
الشهامة، وجمال العشرة، تعبيرات
تعيدنا إلى ما كانت تعج به النصوص
والسرديات العربية من تمايز، لكن
المؤلف، في الوقت نفسه، لا يفتأ
يستخدم تعبيرات غير مستمارة، ولا
مقبولة في النثر القديم، كقوله: طيب
النفس، ولونه الشديد السمر، وليس
من عادة اللغة الكلاسيكية الوقوف عند
ملاحم الأشخاص في الأخبار، والنواير
الحكيمة، لوصفهم من حيث الشكل،
والقسمات، والقوام، وشدة السمر،
وحدة العينين، ولا تقف أيضا إزاء
وصف الطابع.

وأما ما كان الأمر، فإن هيكلا يمثل
جيل المرواحة بين لغة ذات طابع قديم
حيثا، وأخرى ذات طابع حيوي حديث،
فهو في الحوار يتخلل عن آخر
الخيوط التي تشد إلى القديم، وترتبط
بالحاضر، ويقترّب اقترابا أكبر من لغة
الناس، فيما يتكلمون ويستعملون من
كلمات وتراكيب صوتية، وتقاليد،
وعادات نطقية تقوم على الحذف،
والإضمار، والتعريف، ففي حوار بين
خليل - والد حسن - الذي مر ذكره،
وصاحبه سلامة، تتفاعل الكلمات
والأصوات بالموقف الذي يتطلب
الهمس:

"من حق" يا خليل، أنت بذلك تجوز

حسن؟

فاجبه خليل بصوت هادي:

- والله يا سلامة بتي، لكن مش
عارف أجوزه مدين. ابني يا خويه
ما بعش البنات اللي كلمك دوشه.
ويمولهم الصبح غارة والمغرب فتلة.
ويا مَحْبِل ما يفضيو. وأهي حيرة يا
سلامة يا خويه.

فقال له صاحبه بصوت ملآن أدمى
ما يكون إلى الثقة، والأطمئنان:
- يا الله يا خويه بلا كلام. أنت اللي
محبر روحك من غير حيرة. طيب، ولما
مش عاجبتك دول، ما فغيرهم كتير.
أقول لك على واحدة من اللي فاتوا

**تضييق المسافة بين
لغة المثقفين، التي
وجدت طريقها
إلى الرواية،
ولغة المهتمين
في المجتمع: من
فلاحين، وحرثيين،
وعمال لا يعرفون
الكتابة، ولا القراءة.**



التركيب الواحد، ليكسب المعنى ظلالاً، وأضواءً من هنا، ومن هناك. فتجيب محفوظ يستخدم اللغة القصصية في السيرة مثلاً، يستخدماً في الحوار أيضاً، لكنه يقلل من المدى الذي يفرق بين المستويين. ففي بدايته ونهاية (١٩٤٦) تقف على هذا المقطع المتردي الذي يدور حول حمن وصاحب المقهى علي صبري:

كان الليل قد تجاوز منتصفه بساعة، أو أكثر. وأخذت قهوة علي صبري تلفظ آخر المترنحين من روادها. وأطفئت الأنوار الخارجية في الدرب فساد شبه ظلام. وضئت البيوت تعلق أبوابها مفتحة سهراتها الداخلية التي لا تنتهي قبل التجر. على حين مر شرطيان يهزان الأرض بوقع أقدامهما الثقيلة. وكان حمن قد جلس على كفي من علي صبري - صاحب المقهى - في نهاية القوة، يطلان على إيراد اللبلة حين قصدهما فلاّج يعمل ناداً ببيت زينب، فيهما ثم مال على أذن حمن، وحمس مبتمساً:

- بمضمون يريده (٣).
ففي السرد السابق نجد محفوظاً يستعمل الاستعارة للدلالة على مفارقة الزبائن للمقهى. تلفظ آخر المترنحين من روادها - والكافية في التعبير عن الشوكة التي حظي بها هؤلاء الرواد باختياره كلمة المترنحين. وعندما يحاول تحديد الوضع في الخارج بعبارة: فساد شبه ظلام، فهو يحاول عن طريق الكلمات وضعنا في جو خاصّ تتخلل ظلمته بعض الأنوار الكهرلالية. فعبارة شبه ظلام، وساعة أو أكثر، والسهررة الدخالية، ويهزان الأرض بوقع أقدامهما الثقيلة، ثم "مال" على أذن حمن "ذلك كله من التركيب اللغوي الحديثة التي يستخدمها القاص والروائي على سواء، لتقريب الأفكار، والمجاني، بمحاكاة القصصى للآداء العامي، تركيباً ونحواً. مما يساعد على اندماج القارئ المتلقي للرواية في أجواء الحوادث، والاعتقاد على قواعد اللعبة.

فالرواية، بمعنى من المعاني، لعبة خاضعة لقواعد، وقوانين، وإحدى هذه القواعد ضرورة أن تكون اللغة قادرة على إثارة المخيلة لدى المتلقي. فمتدما يقول الكاتب على لسان الراوي "شبه ظلام" أو "مال على أذن حمن" أو "يهزان الأرض بوقع أقدامهما الثقيلة"، مثل

الرواية، بمعنى من المعاني، لعبة خاضعة لقواعد، وقوانين، وإحدى هذه القواعد ضرورة أن تكون اللغة قادرة على إثارة المخيلة لدى المتلقي

تلك الأحوال تستدعي في خيال المتلقي، وفقاً لقاعدة التخزين والاسترجاع، تلك المواقف التي يتادها في الواقع. فينبغض الذهن بمهمة تركيب المادة. ونستطيع أن نوضح هذا باقتباس آخر من رواية محفوظ:

"ذهب الشقيان عصرًا إلى شارع طاهر. وقصدا بيت البليك. وطلبا مقابلته كما أوصتهما أمهما. فغاب البواب دقائق، ثم جاء ليدعوهما إلى حجرة الاستقبال. ودخلا يسيران في معنى الحديقة الواسعة. وهما ينظران إلى شتى الأزهار التي كسّت الأرض بألوان بهيجة بدشة. ثم صعدا إلى السلاسل. ثم إلى بهو الاستقبال الكبير، واتخذوا مجلسهما بارتباك على كنب من الباب، في الموضع الذي اختارته أمهما قبل ذلك بعامين. وجرى بصرفهما سرهما على البساط الفزير الذي غملي أرض الحجرة الواسعة، والمقاعد الكبيرة، الأنيقة، والطنافض، والوسائد، والستائر التي تفض على الجدران كالساقطة، والنجفة المتدلية في حالة اللأفة من سقف عال تتأثر في جنباته المصاييح الكهرلالية. وأشار حمن إلى النجفة بسداجة، وقال: - مثل نجفة سيدنا الحسين (٤) "

ففي هذه الشريحة السردية المقترنة من الرواية نجد الكاتب يبت إشارات تعيد إلى ذهن القارئ شيئاً مما سبق ذكره. فما أن يقع بصبرنا على كلمة البليك حتى يتبادر إلى أذهاننا أحمد بيك يسري صديق والد حسين وحسين، الذي توشط لأمهما قبل عامين من الزيارة للتسجيل في صرف المستحقات للمالية لائله الأب الذي توفي. وعندما يقع بصبرنا أيضاً على عبارة كما أوصتهما أمهما نتذكر ما

سبق في الفصل نفسه من حديث دار بين أفراد الأسرة عندما ضاقت بهم السبل، وتضائلت قيمة المعاش، الذي تتقاضاه، وظهر حمن باليكالرواية، ويطلع في الحصول على وظيفة تمكنه من مساعدة الأسرة، ومساعدة الأم التي لم تقهر معطفا منذ رحيل والدته. أما كلمة (السلامة) التي أصر الكاتب على استخدامها هنا، فهي كلمة شبه تركية، تعود بنا إلى زمن الباشاوات، في مصر كلمة مثقلة بالدلالات التاريخية، والاجتماعية، والطبقية، التي تساعد على رسم تصورات حول شخصية أحمد بيك يسري، ومنزلته في المجتمع.

تتضاف إلى ذلك كلمات من مثل: الطنافض، البساط، الستائر، الوسائد، النجفة. ففي كل كلمة من تلك الكلمات يجد القارئ فيها من الإيهامات، والظلال، التي تبقي في ذهنه، وخياله، وإدراكه، صورة عن المستوى الطبقي لصاحب هذه الفلما، مقابل السداجة الفجة التي تميز بها حمن، وحسين الذي راح يشبه (الشريا) الملقة في سقف البيت، تلك التي رآها في ضريح الإمام الحسين في القاهرة.

وهنا نلاحظ استخدام محفوظ للغة أنيقة، رفيعة، ترمز بين القديم والحديث، وما بينهما: الطنافض، الوسائد، النجفة، السلامة، المصاييح، الكهرلالية، فهي لغة أعلى الرغم من طابعها الوصفي، سردية كونها ترمز الزمن الماضي في الحاضر، وتكشف عن البعد الاقتصادي لشخصية أحمد بيك، مقابل حمن، وأخيه، اللذين يعيشان في فقر مدقع. واللافت أن الكاتب وصف الشقيتين على لسان الراوي بالارتباك، وهذا ينمى لدى المتلقي إحساساً ببعد الشقة "بين ما يمتع به أحمد بيك من نعم، وما يشقيان فيه من برؤس. إلى جانب استعادة الماضي بعبارة: حيث المؤضع الذي اختارته أمهما قبل عامين. على أننا إذا عدنا لقول الكاتب على لسان حمن: "مثل نجفة سيدنا الحسين" وجدناه يحاكي بأسلوب الحوار ما يقال في المعاملة، ولأن كان القول في غاية الفصاحة. وهذه الطريقة في تقريب التركيب النحوي والمجاني في القصص من التركيب العامي هي عرق به نجيب محفوظ أولاً، ثم تداوله الكاتب بعد ذلك، وهو أحد المظاهر الجمالية التي تفتض بها

في قصر الشوق، فالكلمات: لهو، عبث، لذة، جد، نشوة، غايه، خمرة، مثال، سعادة، من الكلمات التي جرت بها السنة الناس في حياتهم اليومية مع كونها مفردات تتضمن مفهومات فلسفية دقيقة، في هذا المساق، وشديدة الخطر. وقد مزجها المؤلف مزجاً جميلاً بأحاسيس البطل (كمال) وجعل منها اعتراضاً ينطلق به لسانه وفؤاده على السوء، ليقنع به قارئاً من نمط معين، يرى في النضال والقتال والسمي ملهية لإضاعة الوقت، وحرمان الذات من الشعور بالنشوة، والسعادة.

وبهذه الطريقة من التعبير القصصي يكون نجيب محفوظ قد اجتاز بلقته إلى ما كان يظن لحين أن الرواية لا يحق لها البحث فيه، وهو الفكر الفلسفي، فقد جاء هذا الحوار متغلاً - في الحقيقة - بذلك، دون أن يضطر الكاتب للوقوع في المباشرة التي تؤدي إلى تسليع العمل الفني، وإلغائه من الجمال، والتأثير، لذا لا بد من الإشارة إلى أن اللغة التي تتضمن مثل هذا العمق الفلسفي لا تخاطب القارئ الباحث عن التسلية، والتشويق، حبس، بل القاري الباحث أيضاً عن المعنى، فهما يقرأ. وعن الأفكار العميقة الدفينة الكامنة وراء المسطور، أو البينة في حواشي الكلمات والتراكيب. ولغة الرواية - بلا ريب - تعتمد على الحذف، والإضمار، والإيحاء، بما لا يمكن التصريح به أحياناً، وللجوء بدلاً من ذلك إلى التلميح.

اللغة والتحميل الباطني:

فلنلاحظ اللغة التعبيرية الاستيعابية الواردة في الفقرة الآتية المقبسة من رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، ولننظر، بإيمان، إلى ما يتكف الآداء اللغوي من ثائية تنزع نحو التلميح تارة، وطورا نحو التصريح، فعميدة - بقلعة الرواية - بتلقها عباس الحلو، الذي يهيم بها حيا، وكلفا، وهي لا تقوى على منه، ولا تطاولها النفس في رده، في الوقت الذي لا يرضيها فيه غزله اللطيف، الذي لا يخلو من وعد الزواج:

"كانت تنظره بلا ريب، لكنها كانت

صمت الفراشات



التي أعطتنا الخمر مآثها. كل عمل وسيلة إليها، أما هي فليست وسيلة لشيء. (٥)

فصديت الشخصية هنا بتطرق لأمر غاية في التجريد، وقد استطاع محفوظ أن ينقل لنا أفكار بطله الروائي بلغة هي غاية في البساطة، ولو قارنا ما قاله هنا بأني كتاب فلسفي يصعب فيه المؤلف عن اللذة، أو السعادة، أو الغاية والوسيلة، لوجدنا كلاماً في غاية التعميد، واليُبَرِّج اللفظي، وهي الوقت ذاته لا يحقق ما يريد كاتبه في التنبير عن فكرته هذه، يمثل ما عبر محفوظ عن فكرة البطل كمال عبد الجواد

اجتاز محفوظ بلغته إلى ما كان يظن لحين أن الرواية لا يحق لها البحث فيه، وهو الفكر الفلسفي

لغة القصة، والرواية. وهو يعدّ تجديدًا على المستوى النحوي يحتاج منا إلى كبير عناية للفرق فيه على ضوء القواعد النحوية الشائعة في العربية المعاصرة، وهي من القواعد الدخيلة في نظر النحو التقليدي. أما العودة لعبارة المؤلف على لسان الراوي: "في الموضوع الذي اختارته أهما قبل عامين، فتقف بنا على قول يعيدنا به الراوي إلى ما قبل مائة صفحة على الأقل من الرواية. وهذه إذا لغة تقوم على توظيف الروابط، والإحالات الزمنية، والمكانية، في النصوص السردية، لغة جديدة فباسا لما كان معروفًا في القصص، والمقامات، ونوادر الإخباريين، التي حفل بها تراثا السرد، مما يؤكد

- للمرة الثانية - القول بأن لغة الرواية صورة صادقة لتجديد أدائها اللغوي. تجديدًا يشمل جوانب الحياة اللغوية كافة، إذ لا يقتصر على خير نادر، أو شعر منظوم، أو حديث مستطرف، أو حكمة مأثورة، أو مقامة، أو مَجلَس، أو سهرة تروى، وإنما هو تجديد يتغلغل في جل تفاصيل الحياة اليومية، معبرا عن أدق الأشياء، فما هو ذا كمال عبد الجواد من أبطال الرواية الموسومة بقصر الشوق يتحدث لصاحبه عن اللذة والسعادة ومفهومهما:

لستنا متقين في فهم معنى اللذة، تراها أنت لها وعيشا، وهي صندي الجسد كل الجسد. هذه النشوة الأسرة هي عندي الحياة وفانيتها العليا، وما الخمر إلا بشيرها. والمثل المحسوس لها. وكما كانت الحداثة مقدمة لاختراع الطائفة، والسمة تمهيداً لاختراع الفواصة، كذلك الخمرة ينبغي أن تكون رائدة السعادة. والمسألة تتلخص في هذه الكلمة: كيف نجعل الحياة نشوة دائمة كشوة الخمر دون الانتهاج إليها. لن نجد الجواب في النضال، والتعمير، والقتال، والسعي: فكل ذلك وسائل لا غايات، فالسعادة لن تتحقق حتى نخرج من استغلال الوسائل كلها لنتمكن من أن نعيش حياة عقلية، وروحية، خالصة لا يكثرها مكر، هذه السعادة



في حيرة من أمرها، لم تكن تحبه ولم تكن تكرهه. ولعل كونه الوحيد الذي يصلح لها زوجاً في الزقاق هو الذي جعلها تشفق من صده، بهزم وهفظة، فأغضت عن تمرّضه لسبيلها مرة أخرى، مكتفية بزجر ليلٍ وإفلات لطيف، ولو شادت أن تستعفه لصمقته، وكأنت على رغم تجريها المحدودة في الحياة تشعر بالفارق الكبير بين هذا الفتى وبين الطموح النهم الذي يضرمه نزوعه الفريزي إلى القوة، والجروح، والسيطرة، والمراك، حقاً كانت تهيج جنونها إذا ما قرأت في نظرة عين معنى للتحدّي أو الثقة. ولكن لم تبغها إلى الرضا هذه النظرة الودية الطيبة التي تلوح دائماً في عينيّ عباس الحلو. وتولاهم شموخ بالبحيرة، والقلق، لتردّها بين الحرص عليه بوصفه الفتى الصالح لها في الزقاق، والنفور منه تقوُّراً لا ينهض على أسباب، فلا ميل صريح ولا تقوُّر صريح، ولولا إيمانه بالزواج كنهاية طبيعية محتومة لما ترددت في نبذّه، والقسوة عليه. لذلك أحبت مجاراته، وسير غوره. (١)

فالكاتب المؤلف يراوح بين لغتين: هما: اللغة التي ينطق بها الراوي العليم، واللغة التي تتخاطب بها حميدة نفسها، وقد وجدت أنها على مفترق، فلما أن تستجيب لافلات عباس الحلو، وإما أن تصدّه، والكلام الذي يقوله الراوي ناقلًا خطابه لنفسها في شيء من التصرف يصوّر حالة الصراع الباطني، كاشفاً في الوقت نفسه عن بعض الطباع التي تميّز حميدة. فهي طموحة، تتطلع للأعلى، متمترّعة، عنيدة. ومع ذلك، إذا لم يكن بالإمكان تحقيق ما تسمى إليه من مطامع، فلا أقل من أن تنزع بعاس الحلو. لهذا ما إن عرض عليها الانعطاف باتجاه شارع الأزرع حيث الظلام وشيك، والطريق مأمون، حتى استجابت.

ويمثل هذه اللغة، التي تسلك الضوء على العالم الداخلي للمرأة، يظفر الكاتب بجسماليات تميرية يصعب الوصول إليها عن طريق الوصف المباشر، أو الاكتفاء بما يقوله الراوي العليم، بعيداً عن تصوّر ما يضحّ من هواجس في أعماق الفتاة. وإذا وقفنا عند كلمات من مثل يصلح لها، تمرّض لسبيلها مرة أخرى، وجدناها تعيد للأذهان حكاية حميدة

من أوّلها، وما كان من عادة عباس الحلو الذي يجلس أمام صالون الحلاقة يبدخن الأرجيلة، وعينه مصويتان إلى شبّاك منزل حميدة، لعله يصبر شبعها من وراء الستائر، وتعيد إلى الأذهان أيضاً المرة الأولى التي عرضَ فيها على حميدة غزله اللطيف، واكتفت بزجره من غير عنف.

وإشارة المؤلف إلى عينيّ الحلو الوديعتين، وشموخها بالبحيرة، والقلق، تنتقل بنا من السرد، والتعليق، إلى ما وراء السطح. إذ بإمكان القارئ أن يتخيّل توتّل العاشق، وكبرياء حميدة، وما لديها من تمتّع.

التعمد اللغوي:

والرواية دون غيرها من الأنواع الأدبية تتسع لأنماط متعددة من اللغات. ومثلما لاحظنا عند قرامتا لبعض ما في رواية نجيب محفوظ "قصر الشوق" كيف اختلط السرد في الخطاب الفلسفي والفكري، نلاحظ اختلاط السرد الروائي بالخطاب التاريخي، الذي صرفناه في كتب المتمرّ، والمغازي، والحواليات، فأكثر الروايات التاريخية، ومنها روايات أمين معلوف، وعلي أحمد باكثير، ونجيب الكيلاني، ورضوى عاشور، وغيرهم.. تتسم اللغة السردية فيها بالاقتراب من لغة النصّ التاريخي. ونجد هذه الظاهرة أيضاً في الروايات التي تعتمد تدخّل النصوص والحكايات، كروايات جمال النيطاني، وزيّج جابر، وإميل حبيبي، ومحمد جبريل، وميخائيل الرزاق. ففي رواية الفيطاني "شطح الدنيا" نجد الفارق واضحاً بين لغة الأمثلة التي وقفنا عندها فيما تقدم من هذه الدراسة وبين المثال الآتي:

الرواية دون غيرها من الأنواع الأدبية تتسع لأنماط متعددة من اللغات

"يقال أنه في الزمن القديم، الذي لا تسفر ملامحه ولا تبين، قيل أن تكون المجتمعات، وتظهر الإمارات، وقيل مجيء القومية الرئيسية في البلاد جاءت عبر هجرة جماعية كبرى من وراء الجبال القصية في الشرق، واستقرت هنا، ويقال إنه قامت مملكة قوية في جزر البحر المحيط النائية، فتعاقب عليها ملوك عديدون ينتمون إلى أسرة واحدة حتى اعلى أحدهم المرش وكان صغيراً طائشاً ضيق الخلق، وفي عصره رجح الفلاسفة الذين رحلوا إلى المشرق بأمر من والده للاطلاع على الأمور، وأخبارها بها، عادوا بمعارف جمة، وأخبار عجيبه، وأسرار كثيرة." (٢)

يتوقف القارئ إزاء هذه اللغة السردية ليدبّسه ما فيها من تراكيب وتبديرات قديمة كأنما الكاتب نفسه من الماضي، فيُقال، التي تكررّت مرتين تقويم مقام بُرّوي، ومقام قيل، اللتين عرفناهما في أسانيد الإخباريين، وأنباء الزوائد، وطريقته في وصف الفرعون القديم: صغيراً طائشاً ضيق الخلق، مثل هذا الوصف يذكرنا بالنبوءات التي تزجّح بها القصص والأخبار والمغامات. ويذكرنا المؤلف أيضاً بالمرشّ في "الف ليلة وليلة" حين يقول وعادوا بمعارف جمة، وأخبار عجيبه، وأسرار كثيرة. فبنا على ذلك، وعلى غيره تتلّون الرواية ولنتنا على وفق الموضوع، أو الشخصية التي تدور حولها، أو الشخص بكلمة أعم، وأكثر شمولاً، وعلى وفق الاهتمامات التي ينشغل بها المؤلف نفسه، أو تميّاً لشغفه بلون معين من ألوان الفن والتشبيه. وفي الرواية الواحدة يمكننا أن نقرأ على هذه الألوان متجاورة بانسجام، واتساق، في غير تضارب، ولا تناهر.

فبها طاهر في روايته "الحب في المنفى" يتخذ من صنفٍ بطلاً وراويًا سارداً لروايته هذه. وهو مراسل لتلك الصيغة المصرية التي يعينها أن تتابع ما يجري في العالم ووقعه على القارئ الأوروبي. لذا فهو يقيم في عاصمة إحدى البلدان، ويطنى على سرده للحوادث الطابع الصحفي، وتصبدا التحقيق، أو الترائيل الصحفي، بكلمة أدق. يقول شارحاً موقف بريجيت من عشيقها، أو من زوجها السابق لبريت: "سألته مرة عن البريت، فقالت:

منزل السراج



جُورَة حَوَا

إنها لم تعد تتابع أخباره، بعد الطلاق. كان هو الذي هجرها وعاد إلى أفريقيا بعد أن قاطعه كل زملائه، وبعد أن تذكر رسوبه في الجامعة، قالت لي بلا اكترات، سمعت أنه أصبح سفيرا لبلاده في مكان ما.. وربما يكون الآن وزيرا. لا أعرف ولا أريد أن أعرف. ثم قالت بطريقة لوجي بأنها لم تعد تريد متابعة الحديث: العالم أنهى ما بين البرت وبينني (٨).

يلحظ القاريه ما هنا أنه لا فرق بين السؤال والجواب، رأي سؤال وأي جواب نقرأهما في تحقيق صحفي، إلا ما يتبع في لهجة البطة بريجيت من حزن أو أسف. فنحن نقرأ في أي تحقيق صحفي مثل عبارة سمعت أنه أصبح سفيرا أو أصبح وزيرا ولا أريد أن أعرف. وقد تحول

السرد إلى ما يشبه (التغطية) الإخبارية عندما كان الإسرائيليون قد دخلوا الخيم، قبضوا على كل الأطباء والممرضين، وأخذوا الجرحى من الشباب، وكانوا يسوقونهم ضربا. قال لهم الدكتور فرانسنس: اعتقلوا الأطباء والممرضين في المستشفى. عندي جرحى ومرضى من الأطفال والنساء.. وأحتاج إلى هؤلاء، فقال أحد الجنود:

- أسكت أنت إزهاي. (٩)

وعلى هذا يبدو الكاتب وقد صاغ لفته السردية من واقع شخصيته ومهنته أو شخصية الراوي، فتوافق كلام السارد للحوادث مع ما يكتبه الصحفي: ترتبها للوقائع، وبيننا للأشخاص الفاعلين، وتحديدًا للزمن، وتقريبًا بين الحكاية والحوار، وحكما على ما جرى من خلال زاوية الرؤية التي ينظر منها للأحداث.

وإذا كان كاتب الرواية، أو البطل الذي تدور حوله، ممن يهتمون بالرسم أو بأي شيء آخر من الفنون البصرية، وجدنا اللغة السردية تتحول هذا المنحى، وتقضي هذا الأمر. فتبدو المشاهد وكأنها تدرج بالكمالات، والمجم الذي يستمد منه الكاتب، أو الراوي، أو السارد الفاظه، كأنه معجم الرسامين والفنانين. فهذه رواية منهل السراج "جورة حوا" (١٠) بطلتها من فتاة بالمني الاحترافي، لذا نجد كتابة المؤلف تختلط بلغة الفن:

وانتق، دون تمييز، المناظر باللون الأبيض، والأحمر. وضياء الطالبة من الكتان الأحمر. والكراسي مصفوفة بانتظام: ثلاثة معا، واحدة في الزاوية. كيس الفسيل أبيض مبقع، بالأحمر. وقد أخفت ريمة بحقيبة أبنيتها الحمراء ممتلئة الزرقاء، لأن لونها ليس أبيض ولا أحمر. (١٢)

فهذا مشهد يزدّي تصف فيه الكاتبة مكانا، وهو مشهد تتخلله الألوان: الأبيض، والأحمر، والمبقع، والأزرق، ولا أبيض ولا أحمر. مما يؤكد أن لغة الرواية تهيمن عليها ظاهرة معينة، وهي مؤشر على ما هو خاص، إما في الشخصية، أو في الكاتبة ذاتها، أو في الموضوع.

الذي تتطرق إليه، وتعود نحوه. واللافت للبحث أن الرواية تستوعب - على الرغم من هيمنة أسلوب معين - تنوعا في الأساليب يبلغ حد التنوع في اللغة. فكل شخصية فيها نهجها الخاص في الكلام والتحدث. فإن كانت مثقفة تكلمت بكلام المثقفين، وإن كانت أدنى ثقافة دل كلامها على هذه الرتبة. ففي رواية "مرفأه الوهم" للكاتبة ليلى الأطرش نجد هذا واضحا وضوح الشمس. فالصور التلفزيونية صيف المينائي يخاطب في أداء غير مسموع - مونولوج - فلاح أبو غليون بطريقة تتم على مستوى شخصيته، وثقافته، كاشفة عن بعض الطابع الماركوزي في نفسه، وحتى عن موقفه إزاء (شادن) بطة الرواية.

"على مين يا كفايح أبو غليون؟ تقيل وشاطر. يا سيدي. لا تريد أن تبدأ؟ وعتقد أنك تستغلني بكالكه؟ في المشيش. مارجرك لتعرف لأنني الأكثر صبرا.. صحافي كبير.. وتبيع الناس كلاما ١٩ والله مفتيح أوراكيل كاه أمامي.. وعلى المكشوف (١٣)"

فالكتابة لا تستخدم العامية الخليجية مطلقا مثل محمد حسين هيكل في زينب قبل نحو مئة عام، ولكنها، مع ذلك، أضحت بمبارات من مثل: على مين.. مفتيح أوراكيل، وعلى المكشوف، وتبيع الناس كلاما، وفي الشمس. طالما

اللافت للنظر أن
الرواية تستوعب
- على الرغم من
هيمنة أسلوب معين
على المؤلف - تنوعا
في الأساليب يبلغ
حد التنوع في اللغة.

"تضع الأحمر هنا لأن المساحة المقابلة لتسبب الأحمر، وتمارس هذه الحركة لأن الأزرق الفاقح يحتاج إلى تعديل.. تنظيم عقلاني في العمل ينطلق الفن.. قد تسيطر في أحيان قليلة على اللوحات ذات المساحات الصغيرة التي تبدو فيها حيواناتها ذات الرؤوس المقطوعة (١٤)". هذا مشهد سردي تذكر فيه كلمات مثل: الأحمر، المساحة، التماس، الأزرق، الفاقح، ولا نقف المؤلف تذكر مثل هذا الأداء. ففي زيارة مي منزل صديقتها ريمة يتجهها ترتيب المطبخ، وما فيه من أثاث الأثاث، "توجهت إلى المطبخ، مرتبة نظيف،





خاصا لسيف العدناني، وطريقته في الكلام والتفكير التي تختلف عن طريقة شادن مثلا، أو كحاج، أو سلاف. وهذا شيء يكاد يوفق إليه الكتاب المتمكنون من صنعة الرواية.

ونستطيع الوقوف على مثال آخر من الرواية، فما علينا إلا أن نطيل النظر فيما يلي من كلام سلاف الذي تخاطب به نفسه مشيرة إلى حكايتها المديدة مع جواد: "كثيرا فكرت. حاولت. وما هنتت تردني مناطق الظلال القائمة فيها، بي رغبة البوح وعشق الورق. فقط يحيرني الشكل، فيمثل قدرة الهيداية. أمثالات سلال المهملات، وجفت أقلامي فلم أقتنع. اكثرت سيرة ذاتية أم أحسني ببطله أخلفه لأروي حكايتي مع جواد؟" (١٤)

فالؤلفة في النص السابق تقدم ما حقه التأخير (كثيرا) وطبعاً للانزياح الظلال القائمة والتزكيب الاستعاري (عشق الورق) والإيهام بالتبوية لمعنى يدلنا على معنى آخر (أمثالات السلال بالمهملات، وجفت أقلامي) ومثل هذا الأداء اللغوي لا يتوقع صدوره من سيف العدناني لما طبع عليه وجّل من فكاهة وسخرية، وتكممهم يصل حد القصة.

الرواية والشعر:

ومفهوم الشعرية في الرواية مختلف بالطبع عن مفهومها في أي نوع آخر من ألوان الأدب. فنقاد الرواية، وأساتين النظرية السردية، يقصدون بشعرية الرواية ما فيها من الصياغة الأدبية المتخيلة التي تحيل الحكاية من خير، أو مجموعة أخبار تحكى وتروى، إلى عمل أدبي يخضع لقوانين تتعلق بطرائق ترتيب الحوادث، وتوظيف الأشخاص، واستدارة الحوافز، ووصف المكان، واستخدام الزمن، والنظور، والراوي... إلخ.

بيد أنّ اللغة في الرواية يجوز أن تتقاطع مع اللغة الشعرية، فيكون النص، بالإضافة لما ذكرناه آنفاً من طليعة الشعرية الروائية، ذا طبيعة تقترب به من الكلام المنظوم، بما يتفق منه من لغة ذات تكثيف مجازي، واستعاري، فضلاً عن توكي السلاسل الإيقاعية في السرد، وتوظيف اللغة والنبرة، زائلاً القدرة على تضمين الكلام الكثير من الإيهام، والإيهام الذي تتصف به لغة الشعر.

وهذا ضربٌ من الأداء اللغوي يند

وجوده في غير كتابات المتمكنين من صنعة الرواية، من هؤلاء الذين اكتفى هنا بالإشارة إليهم، وإلى بعض أعمالهم: حنا مينة، وجمال الفيقلاني، ودوار الخراط، وأحلام مستغانمي في روايتها الأولى ذاكرة جسد، وبعض روايات جبرا إبراهيم جبرا، ولا سيما يوميات سراب عشاق. وبعض روايات إلياس خوري، وأشهر تحديداً لروايته باب الشمس، وبعض روايات ليلي العثمان.

فهي "صمت الفراشات" نجد ليلي العثمان تتخبر الجنوح نحو الإيهام، والإيهام، واستخدام المجاز المكثف، بطريقة تختلف عن طرائق الأدب القديم شعره ونثره. ويستطيع قارئ هذه الرواية اختيار أي موقع اختاراً عشوائياً ليجد هذا الأداء الشعري - إذا سلغ التعبير - يوازي الأداء السردى على مستوى اللغة: "تأهسى إلى صوت الأذان حنوناً فالتفت بالنور والرحمة. تملأ إلى أعماقي، انفرش هالات تضيء في داخلي، فتدب سعادة غريبة في كيانى وروحي. أسرع إلى اللافذة، فتفت الستارة، وأطلقت بصري إلى السماء. كان غيش الفجر كالغلالة الفضية، ثمة نجمات تأخرن عن الرحيل، وجعلتني أتمسك بكل ما أوتيت من احتياج لخالق الأرض والسموات" - يا رب. " التمتت نجمة، كزرت، يا رب - ومع نهاية الأذان شعرت بأن ضفائر النور كلها مدلاة نحوي" (١٥).

فالؤلفة تستخدم صوراً كتلك التي يُمنى بها الشعراء أكثر من الناثرين: فالتفت بالنور، انفرش هالات، تضيء داخلي، تشع سعادة، غيش الفجر كالغلالة الفضية، نجمات تأخرن عن الرحيل - مع الانتباه إلى تأخرن وليس تأخرت - ضفائر النور مدلاة نحوي.. وحيثما قلب القارئ نظره في الرواية وجد مثل هذه الاستعمالات في غير اقتصاد، ولا شخ، مما يشعرون بالزبد من التوجه الشعري لدى المؤلفة. وقد نجد في روايات أخرى كرواية سحر خليفة " المهرات" لغة السرد تقارب لغة الشعر الموزون المقفى، وفي بعض أعمال نصرالله - شرقة الهذيان مثلاً - نجد هذا النظم الذي يثل، في كثير من الأحيان، عذوبة السرد، وتدفعه الحر. هالشعر ضروري في الرواية، لكن المبالغة فيه قد تضرب ببنية السياق

الحكاكي، وتحيله معض تصنع، يعيق التخييل، ويمزق النص.

الكتابة:

صفوة القول أنّ الرواية العربية منذ مئة عام - تقريباً - تشهد سلسلة من التغيرات على مستوى النسيج اللغوي الذي يستخدّم في سرد الحكاية، وإدارة الحوار، ووصف المكان، والأشخاص، والتحليل الاستبطاني للذوات، ورصد العلاقات بين مكونات الرواية، وانتظامها في فضاء النص. فنجح الروائيون لذلك نحو نبد اللغة الكلاسيكية التقليدية، القائمة على البديع من صنيع وتجنيس، ومالوا إلى اللغة الفوية، المتداولة، في حياة الناس اليومية، لما في تلك اللغة من قدرة على إدارة المخيلة.

ولما كان الأمر كذلك، أصبحت اللغة الروائية كالمرآة تتمكّن فيها ملامح الواقع اللغوي بأطيافه، ومستوياته المتعددة. ولا يخلو الأداء الروائي من الشعر حيناً، ومن هيمنة النقص التاريخي حيناً آخر، ومن الحوض في تفاصيل الحياة اليومية حيناً ثالثاً، بحيث بات النقص الروائي صورة من صور الغنى، والثراء اللغويين.

كتاب وكلمة أريسي

المراجع:

١. هكامل، محمد، زيب، في المرافعة مصر، ط ٥، ١٩٩٢، ص ٢٧
٢. لفسان، سائق، ص ٨٣
٣. مسطور، فهد، بلاغة ونهاية، مكتبة مصر، ط ٤، القاهرة، ١٩٩١، ص ١١٠
٤. لفسان، سائق، ص ١٨٠
٥. جلال، دبير، لفسان، مكتبة مصر، ط ٤، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٣١٥
٦. مسطور، فهد، زيب، في المرافعة مصر، ط ٤، القاهرة، ١٩٩١، ص ١١٠
٧. الفيقلاني، جمال، شطع للغة، دار الهلال، مصر، ط ١، ١٩٩٠، ص ٤٩
٨. فاضل، علي، قلب في التفت، دار الأناضول، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠، ص ١١٤
٩. لفسان، سائق، ص ١٩٢
١٠. فاضل، علي، ص ١٤٤ / يونيو / حزيران ٢٠٠٧، ص ٦٦-٦٨
١١. السراج، مهدي، جورة حوار، دار المدى، دمشق، ط ١، ٢٠٠٥، ص ٤٨، وفكر، إرصاد، دمشق، ط ١، ١٩٨٤، ص ١٢
١٢. سائق، ص ٢٠٠-٢٠١
١٣. الأرش، ليلي، مرقى، فهد، دار الأناضول، بيروت، ط ١، ٢٠٠٥، ص ٤٤
١٤. لفسان، سائق، ص ٧١
١٥. جلال، دبير، لفسان، دار الأناضول، بيروت، ط ١، ٢٠٠٦، ص ٢٢

الرواية التاريخية .. ورواية التاريخ

ليمن المظنن

انقسم الأدباء والنقاد حول الرواية التاريخية منذ ظهورها في القرن السادس عشر، وحو كانها هي أن يستلهم لتاريخ فيمزج الحقيقة بالخيال فيه، أو يكتبه بأسلوب فني ولغة بعيدة عن دقة وصفاته التاريخ ويركز على الوطيفة السياسية أو الدينية أو الاجتماعية للشخصية التي يختار. وقد ظهرت محاولات أدبية لكثافة روايه نعتنقد وقائع تاريخيه، ولكن النقد لم يعول على تلك المحاولات في تاريخه لبداية الرواية التاريخية، بل اعتبر مؤسسها الحقيقي والتر سكوت (1771-1842) والذي طبقت شهرته الافاق.

والواقع أن التاريخ نفسه لم يرددهر كعلم في أوروبا إلا في القرن الثامن عشر رغم تأثر العرب نظرية ابن خلدون مؤسس علم التاريخ وفلسفته.

وتباينت المطربات حول دور الرواية التاريخية فاعتبر ليرال أن الرواية حليب التاريخ لانها تجعل الشخصيه أساس له، واصر آخرون على أن الرواية هادم للتاريخ لان الكاتب يستطيع خداع الناس بإحياه شخصيات هامشية وإقناعهم بأنها عاشت من لحم ودم.

وتبع بلزات في كتابة الرواية التاريخية أسماء عالميه بارزة، منهم ستاندال في (يوميات إيطالية) وهيكتور هوجو (سيدة باريس الرجل الصالح ثلاثة وتسعين) وأميل زولا (الانكساسة- فتح بلاساس) وتولستوي (الحرب والسلام) وأنانول فرانس (ظلمت الألهة).

كما انقسم الجدل حول الذاكرة ودورها في رواة التاريخ، فاعتبرها اصحاب نظرية (البنائية) في التسبعينيات من القرن العشرين عماد النص. وأكدت نظرية (الأثر) على أن ما يتحكم في رواية التاريخ هو التجارب الشخصية للشارد. واتفق الطهران على اعتبار الذاكرة كاميرا أو شريط فيديو يمكن الركوب إليه في تسجيل أحداث عاصرناها الذاكرة سواء المهمة أو الهامشية "نظرية الأثر".

ورغم أن الذاكرة كالمسما لا تبحث في الأحداث بل تعكسها، لكنها تتأثر بما يتعرض له صاحبها من ممارسات أو سوء معاملة فتحاول شطبه منها، وبالتالي تنحيز رواية التاريخ حسب المؤثرات عليها، وهي نشط لتستعيد تفاصيل مسيله وصادمة لها حين تبدأ الكتابة (نظرية استعادة البناء).

وببما احترمت الرواية التاريخية التقليديه تسلمل التاريخ، عبت التحرير بترتيب الاحداث وبرور الشخصيات بل وشكلت فيها احبنا، ولهذا لا يحور اعتبار كاتب الروايات التاريخية مؤرخا مهما استندت محاولاته على وقائع حقيقية، تماما كما لا يستطيع المؤرخ أن يصير أدبيا مهما بذل من جهد علمي.

والسؤال ما هو حكم عمل بلعت فيه صاحبه وراء التاريخ ليكنه بتعكيره وبلعته الرائنة فيولد هجينا لا هو بدقة التاريخ وصرامته، ولا هو خيال وإبداع ونشاط لغة؟

لقد حقق جورج زيدان في عالمنا العربي شهرة لم يلمعها احد حين كتب التاريخ العربي في سلسلة روايات الهلال، هظلت مرجعا واستلهمتها فنون أخرى كالإداعة والتلفزيون والسينما والمسرح في إبتانها. ثم توالى أعمال عربية متناثرة في الرمان والمكان، ولعل أمين معلوف هو ابرز هؤلاء من حيث المواطبة والانتشار واعتبار الرواية التاريخية مشورا إبداعيا.

ويتسحب حكم الرواية التاريخية على أنواع الفنون الأخرى، الشعر والسينما والدراما التلفزيونية، فمهما بلغت الأمانة في البحث عن تاريخ الشخصيات التي تقدم، إلا أن خيال المؤلف يظل أوسع.

ولعل الغناء المرتبط بالمرآجل السياسية أو شخصوسها هو الأكثر تأثرا، فلا يمكن حمل كتاب تاريخ لفهم اغنية أو قصيدة. ولهذا ازوى النماء الوطني لرحله الخمسينيات والستينيات رغم انها استقطبت جوفة من كبار الفنانين صوتا ولحنا وكلمات، غنت الشهور العام العربي عن مرحلة، ثم حطمت في الأرضيب، بينما بقيت اغاني المشاعر الإنسانية ثابتة في الوجدان.

بالعامية هي كتابة واقعية تعبر عن مستوى التكلم الاجتماعي والثقافي. إن هذه الظاهرة المزعجة عرفت في بعض الكتابات الأدبية الأخرى حيث كاد بلزاق Balzac وهيجو Victor Hugo وسواهما ينادون بالويل والشور، وعطائهم الأمور، مما قد يلحق الأدب الفرنسي من مصائب العاميات المحلية الفرنسية، إلى أن جاء مارسيل بروسوت فحاول أن يقيس اللفة على مقدار الوضع الاجتماعي للشخصية في كتاباته الروائية. وهذا ما عمل به الدكتور مرتاض في رواياته وبالأخص في رواية مرايا متشظية، وهي شائعة تقنية وفنية عند الرجل.

ويرى جميل حمداوي أن "من الأفضل أن تقوم بتفصيل الرواية وجميع الفنون والأنصاف الأدبية وخاصة السيماء. وذلك لأننا لا نفهم ما يقوله العراقيون ولا الكويتيون ولا الأردنيون ولا التونسيون، حكم من مسرحيات هادفة وجادة لا تحقق التواصل بين المغاربة والمشاركة والسبب يعود إلى كثرة العاميات واختلافها من بيئة إلى أخرى. لذلك لا بد من استخدام اللغة العربية في جميع المقامات التخاطبية لتحقيق التواصل بين المرسل والمتلقي، ونرفق من مستوى الثقافة والتواصل الأدبي والفني في عالمنا العربي. وينبغي كذلك أن تكون اللغة الروائية خاضعة لقواعد البيان العربي وقابلة لتضجيرها انزياحا وإيداعا واشتقاقا وتوليدا لخلق حداثة فنية. وإن كنت لا أوفق مع هذا الرأي في بعض الجوانب على أن أساس العامية فصيح يجمع أكثر مما يفرق، ثم إن ما كان لا يحقق التواصل بين المغاربة والمشاركة أصبح الآن متداولاً لدى الجمهور العربي كالعامة الخليجية والعامية الشامية وهلم جرا. وذلك بفضل الأعمال الدرامية وما تقدمه الفضائيات العربية .

١- عبد الملك مرتاض

ارتبطت وجود الرواية الجديدة بتدورها على التعامل مع اللغة تاملًا متجنا، والروائي عبد الملك مرتاض من الذين استطاعوا أن يتعاملوا مع اللغة من موقع العالم الذي يعايش التجربة ويتقن فنيه، ولعل القارئ لهذا النص الروائي يلاحظ التدفق اللغوي والزخم من التوقيعات اللغوية إلى درجة أن اللغة

العامية في الخطاب السردى الجزائري؛

عبد الملك مرتاض والسائح الحبيب أنموذجين

د. محمد قريشي

إن الكتابة بالعامية في الخطاب السردى أو توظيفها فيه قد يكون لغرض جمالي للوصول إلى واقعية الحدث وصداقه، وقد يكون مراعاة لحال التكلم أو مناسبة لوضعية المتلقي، والحال هذه فقد توظفت العامية لتكون عامل فرقة كما قد توظف لتوحد بين أفراد المجتمع المتنوع في الاستعمال اللغوي؛ لأن كل موحد ما هو في الأساس إلا مجموعة أجزاء، فالتوحد يكون في المتعدد، والمتعدد يكون في التوحد مما يولد جمالا ومتعة فنية.

الثاقف عبد الحميد عقار يتناول هذه القضية فيقول: "هناك ردود مختلفة للجواب عن هذه القضية اللغوية، فهناك من يدعو إلى توظيف العامية فقط، كما فعل عبد الرحمن الشرفاوي في روايته (الأرض)، وهناك من يدعو إلى تفصيل الرواية" ثم يستشهد برأي الدكتور عبد الملك مرتاض الذي يقول: "ينبغي أن نكتب الحوار باللغة العربية الفصحى وأن نكتب لكل مستوى مقامي باللغة المناسبة، فالقراء هم طلبة جامعيون ظماداً لا نكتب لهم بالعربية؟ فمن يفهم العامية الجزائرية/المصرية/الأردنية/ المغربية. إذا، لابد من تفصيل اللغة الحوارية أو سرديّة الحوار بلغة شعرية جميلة. ولا يعني أن الكتابة

من المبدعين من يوظف العامية للحفاظ على تلك الشحنة القوية لحصول الكلمات العامية أو الاستعمالات الشعبية، والتي يرى أنه لا يمكن أن تؤدي إلا بهذه الصيغة، في حين نجد آخرين يعمدون إلى تفصيل العامية بشرح في الهامش، أو يمزجون من هذه الاستعمالات العامية بتوظيف لغة وسطى تقع بين الفصحى والعامي، ولكنهم سكتب بالفصحى أم بالعامية المصرية أو بالعاميات الأخرى أم نزاوج بينها مثلاً فعل توفيق الحكيم ونجيب محفوظ؛ لأن هذه النزاوجة تضفي على النص الروائي نوعاً من الواقعية والصدق الفني؟

في رسالة من جميل حمداوي إلى

تصبح تجريبية في شكل تداعيات لغوية ومتاليات سردية لا تكاد تنتهي. ويقول عبد الملك مرتاض: إننا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر، ولغة عالية المستوى، ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقمرًا وتفيهقًا... غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها وفسادها وهزالها وركاكتها... ذلك على أساس أن أي عمل إبداعى حدائى هو عمل باللغة قبل كل شيء.

ويختلف التجريب اللغوي

في النصوص الروائية في الجزائر، فقد عمد بعض الروائيين إلى محاولة تحديد اللغة وتجهيدها إلى درجة قد نجد عننا في تقبل هذه اللغة، ذلك أن الروائي يمسى إلى تفرغ اللغة من أبعادها التملطية الدلالية المعروفة ويحاول إعطائها أبعاداً أخرى جديدة، ومن ثم تصبح لغة متحررة من أي مدلول مسمّى، ولكن ألا يؤدي غياب إيديولوجية عن النص إلى ولادة نص ميت، ويصبح الحديث عن يتم النص أمراً مرغوباً فيه كما يهدف في الدراسات الحديثة؛ إننا لا نستطيع في الواقع، مهما حاولنا، أن نفرغ النص من إيديولوجيته، وأي نص هو لغة، واللغة هي إيديولوجية وهي تمتد تفكير ومستوى من الإحساس والشعور. وأظن أننا إذا أفرغنا النص من محتواه الأيديولوجي ربما ولد النص ميتاً، وربما أدى إلى يئس النص لأن ليس له اهتمام وكل خطاب من وجهة نظري الخاصة، وكل نص يحوي إيديولوجية بالمفهوم الفني وليس بالمفهوم المذهبي التمييز، وإنما لكل نص أدبي رؤية فنية خاصة به. وإذا ما عننا إلى الخطاب الروائي الجديد نجد أن زعماءه، وعلى رأسهم نتالي ساروت وكلود سيمون، يرفضون التعامل مع الواقع، ويرفضون الالتزام بالمفهوم القديم ليطرحوا مفهوماً جديداً له، فقد ربطه الآن روبرت قريبي بالإيديولوجية. إن الالتزام يجب أن يكون بالأدب وهو الوعي وهو اللغة ويجب أن يستمد الأدب حضوره من الداخل من خلال النص والبناء، وهذا الكلام يفضي بنا إلى الحديث عن دور القارئ.

مرتاض

إن المتنبع للنص الروائي يلاحظ تدفقا لغويا وزخما من التوقعات القوية إلى درجة أن اللغة تصبح تجريبية في شكل تداعيات لغوية ومتاليات سردية تكاد لا تنتهي..

إن الالتزام في الأدب هو الوعي باللغة، ويجب أن يستمد الأدب حضوره من الداخل من خلال النص والبناء. ويتقاطع مرتاض الروائي مع مرتاض الدارس الذي يقول: إن اختبار لغة الرواية ليس أمراً ميسوراً إذ هل أن نراعي، ونحن نكتب، مستويات المتلقين الذين نفترض وجودهم افتراضاً ما، وذلك على مذهب الأدب التعليمي الذي يذهب انتقاد العرب التقليديون والمتعلم في أن الأدب يجب أن ينهض

الالتزام في الأدب هو الوعي باللغة، ويجب أن يستمد الأدب حضوره من الداخل من خلال النص والبناء

بوظيفة تدويرية في المجتمع... ومع أننا لا نذهب هذا المذهب الطويل، ومع أننا أيضاً نرى بأدبية اللغة حين تتشبط عبر نفسها، من أجل نفسها؛ فإننا مع ذلك نميل إلى لا تكون هذه اللغة عامية ملحونة، أو سوقية هزيلة، أو متدنية رتيبة، ولكننا نميل إلى إمكان تبني لغة شعرية ما أمكن، مكثفة ما أمكن، موحية ما أمكن. تصطبغ الجمل القصار ما أمكن، وتكون مفهومة... إننا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر؛ ولغة عالية المستوى ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقمرًا وتفيهقًا... غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها وفسادها وهزالها وركاكتها... وذلك على أساس أن أي عمل إبداعى حدائى هو عمل باللغة قبل كل شيء.

إن "صوت الكهف" نص يستعصي بمناعته على القراءة من خلال ذلك الزخم القوي المتدفق بسهولة ويسر. وعبر تلك السهولة الشعرية حتى أن الصفحات الأولى كانت عبارة عن تداعيات لغوية تشمر القارئ بالمتعة وتولد لديه معرفة وتدفعه إلى حب الاكتشاف والتطلع إلى ما يحمله النص من تنويعات لغوية تقوم على مبدأ التشابه والاختلاف.

إن مما يتميز به عبد الملك مرتاض هو تلك المقفرة على جمل اللغة طيبة مطوعة يشكها كما يريد، وهي لا تعصي له أمراً لأنه يتعامل مع تعامل العالم المعارف بكل خباياها، وبالتحسس لمواطن الجمال فيها، والكاشف عن تلك القدرات التعبيرية الكامنة وراء توظيف الألفاظ توظيفاً فنياً راقياً، وتنصف هذه اللغة بأنّها لغة حضارية غير منفردة.

وتكاد رواية صوت الكهف أن تكون عبارة عن تداعيات لغوية يجد القارئ صمودية في متابعتها، ويشعره ذلك بالمتعة والجمال والانسيابية والسهولة في توارد الألفاظ وتجاورها انطلاقاً من مبدأ الاختيار والتنويع والتأليف. وقد استطاع الروائي مرتاض أن يتخصص في نوع من الكتابة المسردية يقوم على السعي نحو التأسيس لخطاب روائي يتعامل مع الرواية بوصفها تجربة





السبح

ثم تكسر نمطية السرد وتسمح للقارئ باسترجاع الأنفاس لتتبع الحدث في الرواية.

ومن جمالية البنية اللغوية في هذا النص استعمال لغة صولية استعمالاً سيميائياً متميزاً حيث استطاعت أن تشحن النص بحمولة فنية أخرى؛ من ذلك ما جاء في الرواية "وصوت الكنتلة العجيبة يسمع من خارج الدار طاق... طاق... الصوت إلى بعيد، بعيد، وهو تعبير صوتي يدل على الحدث في مستوى معين قد لا يستطيع تمييز آخر أن يعبر عنه كمثل ما دل عليه هذا المستوى الصوتي، من ذلك أيضاً ما جاء في الرواية "لحذائها العالي الكعب وقع موقع. يحدث صوتاً فوق بلاط البهو "طق... ططق...".

وهو دليل حركة ثقيل وعدم ثبات، وعاكس لحالة نفسية قد تدل على كبرياء جاكين واستمالتها.

ووظفت الرواية بحمولة النص الشعبي من خلال مرجعية المؤلف الفنية بكتابات المتعددة والمتنوعة، فقد أعطى هذا الالتقاء عالية بنت منصوص بعداً آخر من الأبعاد التي حملتها داخل هذا النص، فكانت الحافظ والمحرك و" ليس هناك بطل من أبطال السيرة الشعبية لا تقف وراء بطولته امرأة إما لتحققها وتؤكد وجودها، وإما لتعاديها وتدمر قيمتها وأهميتها، والمرأة في السيرة الشعبية دور أساسي لا يقل في خطورتها عن دور الرجل، بل إن هناك سيرة شعبية كاملة عقد لواء بطولتها للمرأة، ولعب الرجال فيها أدوار التابعين والمعاونين في سيرة ذات الهمة... والمرأة في السيرة الشعبية لعبت أدواراً عديدة وهامة في تكوين البطل، وهي رسم صراعه وهي تحديد نهاية هذا الصراع.

ب. البنية اللغوية للنص:

كانت البنية اللغوية الزمان الكبير الذي رضمه المؤلف، وأزعم أن النص كان تجربة لغوية في الكتابة؛ فمبدأ البداية نجد حرصاً على إنتاج نص سردي متميز ينتج متعة جمالية ومعرفة قد

لغوية قبل أي شيء آخر، إنها تجربة في الكتابة وسؤال يبحث عن جواب، وجواب لا يملك سؤالاً واحداً. وإذا كان الأمر كذلك ألا يمكن عد هذه التجربة إسرافاً لغوياً أو نوعاً من الترفق اللغوي القائم على شعرية اللغة العربية، أو استثماراً لتقنيات لغوية تسعى إلى تركيب يتماشى والأثر المرغوب في الوصول إليه عبر تلقي النص؟ إن هذا الروائي يحاصر المعنى ويحيط به من كل جانب بتلك الثروة اللغوية التي يمتلكها، من خلال تجربته في الكتابة، ويصنع توظيفها توظيفاً جمالياً حتى أن النص ينطفي كل الوظائف التعبيرية واللغوية والجمالية المرغوب فيها.

وتتصف هذه البنية بأنها بنى منغلقة لا تمسك بما تريد؛ لأنها تقبل أكثر من هزارة، وتخرج، ثم إن نص متجدد في بنيته وتركيبه ولا يسلمك نفسه بسهولة ويسر، وفي الوقت ذاته يفرض مستوى من التقرب والتودد حتى تقع في شركه، يقول مرتاض عن علاقة المبدع باللغة: "سبينا اللغة الإبداعية، فسأله للتأثير بكم زئبقية الخيال العامل فيها، ويحكم الصورة الفنية التي يتمتع بها الأديب حين يكتب وهو يلعب بلغته وهو ينفخ فيها من روحه معاني جديدة، ويعملها طاقات دلالية لم يدها أحد فيها من ذي قبل... يمنح لفاظته دلالات جديدة فإذا هو كأنه كشّش لأول مرة؛ أي أنه يتبع في الكتابة ما يطلق عليه في اللغة النقدية لخاصة الانزياح.."

إن اللغة العربية بالنسبة لهذا المبدع مسألة تذوق ومعرفة وحسن استغلال للقدرة الكامنة وراء كل تركيب، إنه يتعامل معها تعامل العالم العارف بخيالها، فالعربية هي التي تحدد الخصوصية والهوية الحضارية و" من أجل كل ذلك يجب أن تكون اللغة عظيمة الشأن، رفيعة القدر، كريهة المكانة، عالية القيمة؛ لدى كل الأمة، لأنها هي مضطرب تاريخها وحضارتها، وجراب رقيها وانحطاطها، ومن أجل ذلك كله يجب أن نعتبر أهمية بالغة للغة الإبداع، أو لغة في الإبداع؛ وذلك على أساس أنها هي مادة هذا الإبداع وجماله، ومראה خياله، فلا خيال

الجمالية في الخطاب السردي العربي



إن اللغة العربية بالنسبة لهذا المبدع مسألة تذوق ومعرفة وحسن استغلال للقدرة الكامنة وراء كل تركيب، إنه يتعامل معها تعامل العالم العارف بخيالها

ترضني القارئ كما قد تلقته أو تزججه، وقد تهانده فتدعوه إلى المساهمة في بناء الضراغ، في بناء عالم مرغوب في وجوده. إن رواية "مرايا متشظية" نص يحتفل باللغة وينتصر لها ويرتقي بها إلى آفاق سامية؛ ولهذا كان الروائي حريصا على ضبط اللغة وضبطا دقيقا عبر الاختيار المدروس للمعجم المستعمل، ويمكس هذا حرصه على أن تؤدي اللغة وظيفتها التليفية والإبلاشية، ويكاد الوصف يكون من أهم جماليات البنية اللغوية لهذا النص، فقد استثمره المؤلف استثمارا جيدا، وكأنه يريد إعلان الجهاد مما جرى ويجري؛ يقول: الشيخ يتوحد صوته، تلوذ لحيته البيضاء، يلمض عينيه، يسترجع أنفاسه، كأنه كان يحكي لأهل الحلقة منذ دهر ملول، أجدهم التنب، يستمرس وكأنه بهمس...

ولعل هذه التقنية الموظفة بمثابة اهتمام تشعرا بتلك الضخامة اللغوية، فقد أسهم الوصف في رسم بنية لغوية تمكس لنا سلطة نصية عبر هذا التصوير الجامع بين الشيخ وأهل الحلقة لصرد أخبار وقت، أو أنه رسم لها أن تقع، أو تصور المؤلف وقوها، ثم إن الوصف لم يكن عاديا ولا موفلا توظيفا سمجا، بل إن المؤلف أضاف إليه مسحة خاصة لما زينه بتلك القدرة والتمكن على تطويع اللغة لتخدم الوصف، ومن ثم تنتصر بانتصاره وتفرده وتميزه. كما تزين الوصف بمسحة أسطورية في بعض المواقف، من ذلك ما نصل إليه لما تقترب من عالم "عالية يلت منصور" هذا المالم المسعري الأسطوري الذي يصفه السارد بقوله: يا الله... يا لروعة هذه الصبية الحسناء الهفاء الغائبة الساحرة الأسرة وهي تطوف بك في أرجاء قصر عالية بنت منصور الذي لا يوجد له نظير في القصص، فهو يبدو من قمع الروابي السبع مجرد قصر واحد ولكنه ضخم فخم، وجليل جميل، حتى إذا دخله الداخل ولم يدخله من أبناء البشر قلبك أحد، ولن يدخله منك أحد... رأى العجائب التي لا توصف... أنت أول من دخله من البشر...، ويبدو أن المؤلف وقع تحت سحر هذه الشخصية الأسطورية، فكان وقع مع اللغة في حرب وتحد حتى طوعها لتكون في خدمة عالية بنت منصور التي تتجمع من حولها كل الأبعاد السيميائية للنص.

إن رواية "مرايا متشظية" نص يحتفل باللغة وينتصر لها ويرتقي بها إلى آفاق سامية، ولهذا كان الروائي حريصا على ضبط اللغة وضبطا دقيقا عبر الاختيار المدروس للمعجم المستعمل

الرائع الجيب

وتحقق ذلك على مستوى لغة الوصف كما تحقق في لغة الحوار؛ يقول نص تماسخت وأصفا: أمسكت الحوش استوقفتك تخلص أصابعها، مبهورة بالليل الملون، مسحورة بأنوار القناديل ذات الترامصيع الشمة، حمرة في خضرة في صفره، متقاطعة في الزوايا فوق رأسها، ممزوجة بدخان احتراق الجاوي وعود القماري، مبروكة بقطر الياسين، تومح الضفارة، توشع السلام في وجوه رجال، صفوفها ثلاثة جلسوا قترأتوا بتصدرهم صف الجوق بالملمم التوتية والعبايات التبرية، وعن شمالهم نساء في أعينهن تقفق للهفة، يجاوز استطلاعهن حدود حواشي المحارم الزاهية بالنسايح الخضلات فوق حواجب شهشها المسرود كما الجنون كعلا... هكذا يرسم هذا النص السردية خصوصية من احتفالية مغاربية أنتجت لغة وأصفا مميزة، واحتوى هذا النص على ثلاثة مستويات حوارية جزائرية ومغربية وتونسية. يقول: خدمت في صفوف الطاغوت؟

أسفل قدمي بالطلاة.

ماذا تشغل عند الطاغوت؟

أنا بطال.

درمت في وكر الكفر؟

طرردوني من الثانوية.

ستصمك بطاقة الهوية الإسلامية.

إن هذا المقطع الحواري يمسك جانباً من معنة الجزائر، والطاغوت هاهنا

هو الساطلة الجزائرية.

وينقل النص مستوى آخر من الحوار حيث يقول:

مرحبا.

كيراك؟

أعذر.

ما عليش.

جشيتا بالخير.

أه، نوية دافية.

كيف الحال؟

شوية شوية.

شيء ضطبع ما يحدث عندهم..

ديناميا الجنون.

أعلى من الجنون.

ما لا يرى أو يسمع عنه أشنع.

قلوبنا مكم.

ربي يحفظك.

تكلت مع الأخوة في الجمعية..

تشرب قهوة ويعد نروح للفندق.

ولكن..

لا أهتم.. الأخوة يتكفون.

الواصلني مسلم عليك.

كيف حاله.

كعالنا جميعا.. شيء سرية، خوف.

تحاول على الموت المبرمج بفنجر أو

معضوشة.

المكاوي هنا. جاء من مكاس.

شيء جميل، لم تلتقي منذ وجدة ونعن

نقيم في مدينة واحدة.

وجدة كانت بداية مجيئة.. المثقون

لا يمكن مجالا التحرك إلا في حدود

السياسي.

كانه قدر. الواصلني حشي على الاتصال

بك في حال خروجي.

صديق. أنا وأنت لم نتعارف بما يكفي

في وجدة

صحيح ولكي عرفتك من خلال كتابك

الذي مرره لي الواصلني وأنت في

السجن. قرأته باهتمام.

شكرا.. خرج جذاعة.

كذلك حدثني الواصلني.. وحالك

الآن؟



ليس أسوأ. وعدت بوظيفة في كتابة حقوق الإنسان ستكون أنت أولى حالة يحصل لي شرف التقليل بها. شكرا، يحصل لي أنا الشرف، ولكن أنت أولى بحالك مني. أمتزج.

هما يكن، مؤسسات كثيرة، لكن ما أقل التفاتت إلى ما يعانيه إنساننا في جسده وضميره وحقه.

لأن تلك المؤسسات لا تستطيع التأثير في الرأي العام ولا أن تشكل رقابة على أجهزة القمع.

لعل هذا المقطع من حوار معلول نوعا ما، يكشف عن خصوصية الحوار في الكتابة المغاربية على وجه العموم، وعند السائح الحبيب، وهو حوار اشتغل عليه المبدع، أنتجه ولده، فهو يشبه لغة الشارع المتداولة يوميا بين الناس، ولكنه مختلف عنها، إنه شفاف نقي سلس، وهو متباين عن الحوار في الرواية المضطربة حيث يكون الحوار في الكثير من المدونات السردية مشابهة للغة الحوار اليومي في الشارع، فكان الروائي يأخذ من هذه اللغة ما يناسبه دون أن يشتغل عليه أو أن يمارس عليه فعل التجريب، ومع ذلك قد نشعر بنوع من التدخل والتصرف لخدمة التوجه الفني للنص؛ من ذلك قوله: المتفقون لا يملكون مجالاً للتصريح إلا في حدود السياسي، وقد لا ينتبه القارئ إلى تنوّه هذه العبارة التي تتقل بصدق مستوى النقاش بين المثقفين المغاربة داخل حدود السياسي الذي هم أحد مكوناته الفاعلة.

إن هذا الحوار صورة تفاعلية بين الذات الوافدة المثقلة بالهجوم والذات المستقبلية للليل لما انتقل إلى المغرب، وعندما تحول هذا إلى تونس استطاع النص أن يرمد لنا مستوى آخر من الحوار يشترك فيه الجزائري والتونسي.

إن هذا الحوار صورة تفاعلية بين الذات الوافدة المثقلة بالهجوم والذات المستقبلية للليل لما انتقل إلى المغرب، وعندما تحول هذا إلى تونس استطاع النص أن يرمد لنا مستوى آخر من الحوار يشترك فيه الجزائري والتونسي، يقول:

ماذا قال لك إمام الزيتونة المين؟ أوصاني بشيئين لا يملكهما الإيمان

والشجاعة. أنا ابعدت يده من على رأسي. حدثته كيف انفجر الدم من رأسي عمار بطلقة من كابوس فرانكي. سألني هل أحفظ الشهادة.

قلت له: عمري عام واحد وربي ما يحاسبني. أختا قرابين.

عرفت ذلك الذي دخل علينا بعد وكيل الجمهورية؟ الباشطير؟

كنية أقل من مقامه. سنصل.

سألني عن لذة طعم اللحم البشري التي يحسها الحبيب فقلت له: ربيتك يأكل منها الموس ولا يثمن. واستجيمت نضامي ولكنه لم يقترب الخبيث. رأيت البارحة طيرا يشبه لونه الحديد يأكل من فئ، وأنا على صندري كآني أسبح وراء أمي التي تاذيني غارقة. أنا بت أطارد عليها بلباسها البهيش في حقل قمح أحمر.

هل رأيت الملائكة يوما؟... كذا يبدو جليا أن السائح الحبيب يشتغل على حوار ولا يخرج إلا بحسب الصيغة المرغوب فيها والبنية التي يريد. إنه يمارس التجريب في كل جزء من النص، ونشعر أن الحوار حاصل بين المتحاورين، وفي الوقت ذاته هو تليفية من تليفات المبلع.

وشح السائح الحبيب حواراته ببيض الخصوصية الهجبية في رواية "تماسخت"، فلما كان البطل في الجزائر استعمل خصوصية لهجية جزائرية. أنت كما، صاحبك، هيا، الدوزيام. في غرضك... أطلقني.. تروحوا. بعد يدك.. حاسب روحه حكومة. ولما رحل على المغرب نجد خصوصية لهجية مغربية. أبوه ديه، آش هذا الشي للي كتعمل؟.... حواراته اعتمد على العامية واللهجة المحلية حتى يطبع العمل بخصوصية محلية تقريه من الواقع باختباره بنيات لغوية قصيرة جدا مكثفة تكثيفا فنيا ممارسا فعل التجريب.

إن السائح الحبيب بهذا العمل يؤسس لكتابة تجمع بين المتفرد والمتعدد فخصية كريم في تماسخت

عاشت في الجزائر ثم انتقلت إلى المغرب، ومن ثم إلى تونس هالعمدة إلى الجزائر. وبذلك كان النص نصا للجزائر وعرضا كتب، وفيها وفي المغرب وتونس ذون، نصا سرديا اعتمد على الوصف ونقل الأحاسيس والمشاعر بلغة عربية فصيحة مشتركة بين البلدان الثلاث، وفي حواراته اعتمد على العامية واللهجة المحلية حتى يطبع العمل بخصوصية محلية تقريه من الواقع باختباره بنيات لغوية قصيرة جدا مكثفة تكثيفا فنيا ممارسا فعل التجريب، وهو بذلك قريب من النتيجة التي توصل إليها الناقد التونسي بوشوشة حيث يقول: إن أسلوب التعامل مع اللغة يختلف على الرغم من تشابه الأجواء الروائية لهؤلاء الكتاب، خالفة أكثر رصانة ومثانة عند المشارقة، بينما نجد الكتاب المغاربة يمارسون نوعا من الصعلة اللغوية مما يجعل كتاباتهم تحمل الكثير من الشراسة والاستفزاز اللغوي، فالأديب المغاربي له أسلوبه الخاص في التعامل مع اللغة واختيار الألفاظ وبنية الجملة.

كتاب من الجزائر

البرامش

www.arabiancreativity.com - hamdaoui.htm

٢ - في نظرية الرواية ١١٩-١٢٠

٣ - جليل حناوي، اللغة في الخطاب الروائي العربي

٤ - في نظرية الرواية ١٢٦، سلسلة عالم المعرفة الكويت

٥ - عبد الملك مرناش ١٩٩٨ في نظرية الرواية ١٢٦، ١٢٥

٦ - في نظرية الرواية ١٠٩

٧ - في نظرية الرواية ١١١

٨ - م، ن، ٨٧٠

٩ - صوت الكهف ٩٦

١٠ - عالم الأدب الشعبي المجلد ١٧، ٢٨

١١ - مرناش ٣

١٢ - مرناش ١٢٤

١٣ - تمخست ٤٤

١٤ - م، ن، ٣١

١٥ - تمخست ٧١، ٧٢

١٦ - تمخست ٢٤٧، ٢٤٨

١٧ - تمخست ٢٨١

١٨ - مجلة عمان ٩٠، العدد ٩٤

أبناء القرى والمدن

د. محمد ميهيبي

عند قراءة العلاقة بين الاطراف والحد نجد أن أبناء القرى ما زالوا بعد يعيشون حياة القرية في المدينة. لهم مواقعهم التي يجتمعون بها، يتذكرون فقرهم وسمين العوز، يستغفرون للدهش في ابتلاع الحياة، فرحهم مفصوح وصوتهم عال. لكنهم الأقل فساداً أو سقوطاً من غيرهم من عاشوا حياة مترفة أو تعودوا ابتلاع المدن أو ولدوا مدنيين. ليس لأبناء القرى في المدن أباء هم وحدهم من يتقدمون دون وساطة، قد يَردوا واحداً من الذين جاءوا مبكراً إلى المدن وصار أندية - أو بالتعبير القروي الساري بـ "تري" - لكنهم حالاً يستشعرون ثقل حضورهم يفادونه بلا وداع. لقد جاءوا بوعي حاد وأدراك بان الخفة وعدم الإلحاح في إنجاز المهام هي من قسمات تلك السيرة الأولى في القرية، التي كان زادها قول الأمهات لابناتها: "صقوا التينة وتاموا في البرية" وهذا القول جائز في الريف والبرية، لكنه لا يوافق حياة المدن. قديماً كانت الأم تخشى على ابنها الذهاب من القرية إلى المدينة خوفاً الأخيرة، كان تنكيل المدن كأنها غول يأكل الأبناء ويخطفهم من أيديهم وأمهاتهم ويريفهم. بالمقابل كانت لدة المدن عند أبناء القرى عابرة وسريعة أشبه بغزوة غير مخططة لها. كان المدن حاشية من لا مجال فيها للتوسع. وبرغم أن أبناء الريف والقرى هم من قادوا الناس في الأحداث العامة إلا أن أهل المدن - بكسر الدال - نظروا إلى القريويين بأنهم يبدوا أحلامهم بالتمدن حدث ذلك في دمشق يوم قاد العلماء من الأصول الريفية موجات الاحتجاج والرفض على الاستبعاد العثماني في القرن الثامن عشر. كان أبناء الريف هم الأكثر عرضة للصدام مع سلطة المدينة أو من يمثلها، فيما كان أبناء المدن شهود نياحة مع السلطة. حصل هذا مع يحيى الكركي في دمشق سنة ١٦٤٠م.

في القاهرة أيضاً مثل أبناء الريف القنصر الأهم في جهاز العلماء كان أولئك هم المتصدرون للرفض والتحدى. حدثت مواجهتهم الأولى مع نابليون ثم مع محمد علي باشا، ثم الآن، حيث ما زال أتباع الطلبة والوعيد في جهاز الجامعات المصرية من أبناء الريف، وكان رموز الحركات الإسلامية وحتى اليوم ريفيين في الغالب وحتى الثورات كان قادتها من الريف.

في عمان يتكرر المشهد، فأبناء الريف هم العاملون في قطاع الخدمات وجاههم شككوا جهاز الدولة، فإذا منهم الكتاب وأرباب الوظائف الديوانية والعسك لبعضهم دخول عالية لكنهم استثنائية، غير أن الغالب منهم ذوو دخول متدنية، لذا تفضحهم جيوبهم إذا امتلأت، فيما الآخرون جاني مدحورين.

تمسك الريفيون وأبناء القرى بطبقتهم وسجاليات القرى، وبرغم إدراكهم لعُمق المسافة بين نخبة ذات أصول مدنية من دمشق وحلب ونابلس والقدس وهي موجودة اليوم في عمان فإنهم كانوا ريف يظنون أنهم يملكون ما هو غير موجود عن الآخرين.

لا يفتح أبناء القرى بأسلوب الصفقات وهم يوماً متوجسون من كل شيء فيه معنى أو مفردة مالية، إقبالهم مثلاً على الأسهم نادر أو محدود. وتمسكهم في القمل بجهاز الدولة لا حدود له، ليقتنهم بأن الدولة هي الحصن الأخير قدرتهم على تسويق أنفسهم، وقدّموا ذاتهم عالية لا تنقصها الجرافة، لكنهم محمولون بزهة وتعفف كبيرين. خافتهم المدن وما خانتهم القرى، جبههم الأول في القرية، وجبههم للمتدرج، أو ريا العابر في المدن. استوعب أبناء الريف عند إقبالهم نظرة شوق وحب وريا حسرة مؤجلة، لأنهم منذ أن وصلوا المدينة لأول مرة ما زالوا يؤمنون بقول الأمهات: "صقوا التينة".

"الخط" هو مكان الانتظار والمغادرة، هو مكان السهارة القابضة لتقلنا إلى المدينة، وهو مكان الشوق، أو الحرقاب الذي منه غادرنا قرائنا ولم نعد، وتعمونا من حافة الخط، لكننا لا ندري أن ظلت لنا بعض الأنشام في القرى أو بقيت القرى فيها حالة اغتراب في عالم المدينة العجيب.

لا ندري أن كانت وصايا أبي مستمرة أو إذا ما لجأت أمانيه، لكنني مذكر أن أمهاتنا في القرى في جيوبهم نوى من تربيهم فيها على القامد البهين ولو كان الحجاج وما زان يخزن للتقيد؟؟ ختاماً، نخل قصة يا أيها الكرز للنسي لكرتيا تامر ممكنة لإحداث مقاربة على هذه الأفكار.

أثناء الطريق في تعمير عش ملأه بري
ولقاء يبيضه على جنوح الأشجار، فتكون
تجربة شديدة المראה بالنسبة لتروند
ومن ناحية أخرى، كانت تلك فرصة
مناسبة لاستعادة علاقته مع أبيه، وإعادة
تقصتها من جديد. كان أبوه رسولا
للمقاومة أثناء احتلال النازي للنرويج،
بدأ أولا بنقل مستندات ثم كائنات
بشرية، وكانت هناك أوجه شك كثيرة
تحيط بهذه العلاقة!

وفي النهاية تزوره ابنته، التي بحثت
عنه طويلا حتى اكتشفت مغيبه، فتطلب
منه أن يركب تلفون في كوخه، حتى
يصبح الاتصال به ميسرا!

مواضيع الكاتبة:

فيما يلي نص حوار مع الكاتب بير
بيترسون حول الكتابة والطبيعة، وماذا
يشكله هو وشخصياته، إجراء معه جوي
ستوك، ونشر بمجلة "أويلد ريفر ريفيو"
- عدد يوليو ٢٠٠٧، وذلك أثناء مشاركته
في مهرجان مركز القلم الأمريكي
للأصوات المالية السنوي الثالث:

كُنت تكتب كل حياتي أن أكون وحيدا
في مكان مثل هذا، حيث يعيش كل
شيء على ما يرام، وهو غالبا ما يحدث،
يمكنني أن أقول الكثير. وذلك غالبا ما
جري، لقد كنت محظوظا. لكن حتى ذلك
الحين، لأنني لو كنت للمثال في منتصف
عناق وفناء همس في أدنى كلمات طالما
أردت سماعها، لأنني سرعان ما أشعر
فجأة بالتق إلى أن أكون في مكان، لا
يوجد فيه سوى صمت فقط.

بير بيترسون - رواية "خروج لسرقة
الجهاد"

بالنسبة لشخص لم يسبق له أبدا
زيارة اسكتلندا، سيكون من السهل
تخيّل أراضيه مزرعة وحقل وبحر، حيث
أشجار صنوبر في غابة كثيفة العمق،
ضيق المناخذ التي تقود إلى عدد لا
يحصى من البحيرات، وحيث يجري
التاريخ بحدس.

يمكننا أن نركن إلى الاعتقاد بأن
كل هذا صحيح، وسنكون على صواب
جزئيا، حتى نقرأ عمل الكاتب النرويجي
بير بيترسون.

حصل بير بيترسون عام ٢٠٠٦ على
جائزة "الديبندانت لندن" للرواية الأجنبية
عن رواية "خروج لسرقة الجهاد". كما
فاز بجائزة المجلس الأدبي النرويجي
عن رواية "إلى سيبيريا"، وجائزة نقاد
النرويج الأدبية، وفي عام ٢٠٠٧، حصل
على جائزة "إمبالك ديلن الأدبية" مانحا
مادة للسمت، ومبدعا شخصيات تكشف
تاريخا شخصيا داخل سياق أوسع من
الاقتصاد وعالم السياسة.
"إذا أخذت ذلك بعين الاعتبار" يقول

رواية نرويجية تتحدث عنها أوروبا وأمريكا

إعداد وترجمة: ميسر عبيد

نُشر الكاتب النرويجي بير بيترسون رواية "خروج لسرقة الجهاد" عام ٢٠٠٢، هنالت أرقى جاضتين في النرويج، وهما، جائزة نقاد الأدب في النرويج، وجائزة أفضل كتاب لذلك العام. ثم صدرت ترجمتها إلى اللغة الانجليزية عام ٢٠٠٥، هنالت جائزة الاندبندانت لأفضل رواية أجنبية عام ٢٠٠٦، ثم توجت عام ٢٠٠٧ بالفوز بجائزة "إمبالك ديلن"، التي أعلنت تنبجتها في منتصف يونيو ٢٠٠٧، وتعتبر أكبر جائزة عالمية تمنح لعمل واحد (قيمتها مائة ألف جنيه إسترليني).

ما يعاناه من آلام بعيدا
عن البشر، هاريا من
ماضيها!

لكن البشر لا
يستطيعون الإفلات
من ماضيهم، إذ يفاجأ
تروند بلقاء جاره
الوحيد "لارس"، الذي
يجبو وجهه مألوفاً
له، وسرعان ما يتذكر
أنه كان لأمه أخوان
(توأمين) أطلق رجال
الجنسايو النار عليهما
منذ أكثر من خمسين



علما بأن بير بيترسون
قد بدأ مسيرته الأدبية
بنشر مجموعة قصصية
عام ١٩٨٧، ثم نشر خلال
السنوات التالية خمس
روايات، لعل أهمها: "إلى
سبيرييا" (١٩٩٦)، "في
سهرة الموت" (٢٠٠٠)،
و"خروج لسرقة الجهاد"
(٢٠٠٢).

رواية "خروج لسرقة
الجهاد":

لعتبر رواية "خروج

لسرقة الجهاد" قصة بداية، استطاع بير
بيترسون أن يقدمها بأسلوب قصّ سلس
فريد، وهي تدور حول تروند ساندر،
الذي يعمل حرفيا في أوسلو، ويبلغ من
العمر السابعة والستين، يرتحل مع كلبه
دون أن يبلغ أحدا من أفراد أسرته،
إلى كوخ بدائي في غابات التندرا، ذلك
السهل الأجرد في المنطقة القطبية على
الحافة الشرقية للنرويج، وذلك بعد أن
فقد مثيرا زوجته وأخته، حيث قضى
يومه كله في الإنصات إلى هيئة الإذاعة
البريطانية، وهو يأمل أن تشفي عزله

عاما، فقتل أحدهما، ونجا الثاني
"لارس"، وسرعان ما يتذكر أخوه الأكبر
جون، الذي كان صديق طفولته الوحيد،
وهو ما يجعله يستعيد ذكرى بعيدة من
صيف عام ١٩٤٨،
حين اقترح عليه جون أن يخرج لسرقة
الجهاد من الغابة، (ومن هذه الواقعة
استمدت الرواية عنوانها). وينجح جون
في اصطلياد جواد والقبيض عليه، بينما
يفشل تروند في الإمساك به، فعان جواد
آخر ونجرح يدها وأجزاء من جسمه،
ويساعده جون على العودة، لكنه ينغمس



تعرفه من أن السماء تبكي وما شابه ذلك من تمبيرات. أعتقد أن هناك طريقاً آخر حولنا. تتسرب الطبيعة إلينا. مغترة الأسلوب الذي نترك به الحياة. يحاول الجنس البشري أن يتقاضي هذا، بالطبع، من خلال تدمير الطبيعة.

• أصبحت شخصيات تشارك في الحياة اليومية، لكنها ظلت وحيدة بشكل كبير. لقد فقدت أمك وأبوك وأخوك، وبنت أختك لم يبق لها من حياتها باخرة في عام ١٩٩٠. وكنت قبل ذلك الحادثة، قد أسست لنفسك فملاً لكاتب، كيف شكّلت تلك الخسارة عملك منذ ذلك الحين؟

بيترسون، حسناً، إن الحياة اليومية تعني العمل. ويبدو لي أن العمل قد أصبح شيئاً تقريظاً في الروايات الحديثة، كما لو أن جداراً قد انهار من منزل الأديب، جداراً ينبغي أن يعكس جميع أجزاء التجربة الإنسانية.

يعتبر العمل، بطبيعة الحال، مهماً لنا جميعاً - جيداً كان أو سيئاً - وبالتالي ينبغي أن يؤدي دوراً في الأدب. بالأصالة عن نفسي، فإنني أحب الأعمال اليدوية، وأحب أن أكتب عنها، على الرغم من أن بعضاً منها ينتمي إلى أسلوب حياة من الماضي.

أعترف كيف أكون وحيداً، لكنني لن أسهمها دائماً وحيداً، إن العزلة كلمة حسنة أحياناً. أعتقد أن الكلام قد بلغ فيه قبلاً في الكتب.

ما حدث عام ١٩٩٠، كان من الضخامة يمكن حتى أنه من الصعب قليلاً أن أشرح أو أقيس تأثيره على حياتي ككاتب. لقد كتبت كتابين قبل ذلك، وكان الموت حاضراً في كل منهما، غالباً لأن وجود الموت كان يزعجني فعلاً ككاتب، معرفة أن كل فرد أحبته سيوفت يوماً.

وبعد ذلك، عندما يموتون فعلاً قبل الأوان، يكون ذلك إبطاً للقل، لا أعتقد أنني كتبت أيًا من كتبي بعد عام ١٩٩٠ متجاهلاً تلك الأشياء التي حدثت. كان من الممكن أن تكون كتبي مختلفة، أخف، ربما. أنا في الحقيقة، لا أدري.

• إن وكيف تكتب؟

كبحائع كتبه، حول النشر على حدة، عدا أنه عمل تجاري يتطوّر على مغاير. يشنري ويبيع الناشرون لبعضهم بعضاً باستمرار. كنت رئيس قسم الاستيراد، خاصة من الناشرين الانجليز والأمريكيين، وفي كل مرة كان لدي فيها رسالة قادمة، كنت أعرف أنها ربما لا تكون نفس الرسالة التي جاءت في المرة الأخيرة، كما أنها لم تكن تمثل تماماً نفس المكونات، لأن المكونات كانت تتزايد في كل مرة.

فيما يتعلق بالكتاب، فإن الأمر جانين، فمن ناحية أرحب كونني يأتني كتب فرصة ظهوري بمسقي كتابي. كنت مرغوباً من كل نوعية الأديب الذي كتبه، خاصة في الولايات المتحدة في ذلك الوقت، كان ذلك في المانيات، وقد أخاطني ذلك قليلاً فعلاً.

لكن يمكنني أن أقول أيضاً أنها كانت مصدر الهام كبير. كنت أقرأ راموند كارفر، وشارد فورد، توبياس وولف، جريس بيلي، ويشكل خاص جابن أن فيليبس، كان لها صوت مميز. وقد قرأت كتاباً مثل بول بولز ومصحته المغربية. وقرأت الأعمال الكلاسيكية، وكنت أصغر على عدم التوسية بكتاب ما، ما لم أقرأه بنفسي.

لقد استفدت ذلك كثيراً من القراءة.

• تعتبر الطبيعة في عملك مشخمة تماماً مثل إيداعك البشرية، نظراً لتجدر الجغرافيا في الترويج، كيف ترى ملاقتك مع الطبيعة؟

بيترسون، إنه أمر صحيح أن المناظر الطبيعية شديدة الأهمية في كثير من كتبي، ويرجع ذلك، بطبيعة الحال، إلى أهميتها الشديدة بالنسبة لي. وقد كانت دائماً كذلك.

حين كنت طفلاً، كان أبي يأخذنا أنا وأخوتي كل يوم أحد إلى الغابات. أحياناً كرهنا ذلك، طبعاً. لكنني تعلمت أن أحب ذلك في نهاية المطاف. أصبحنا مرافقين عظاماً لتغير الفصول. عليك أن تترك أن كل مدينة صغيرة أو كبيرة في الترويج تحيط بها الغابات، أو الجبال، أو البحر. ليس هناك مهرب من الطبيعة.

لذلك عندما طرّ بعض مراجعي الروايات أنني أستخدم الغابة أو البحر (كما في رواية "إلي سيبيريا") كرمزين، فإن الأمر لم يكن كذلك. لقد كنا هناك ببساطة. لم أستخدم رمزا أبداً بوعي خلال حياتي. ما لا أريد فعلاً أن أهله حقاً حين أكتب، هو ما فعله الرومانسيون لبث روح الإنسان في الطبيعة. كما

بيترسون "فإن ما تقوله سيكون له أهمية أقل في حياتك مقارنة بما تقدم، إن الكلمات التي تقولها هي أيضاً تفوق معتادك عداً"

تصبح الكلمات في يد بيترسون رفيقة، نثرًا هائلاً الجمال، نافذة سحراً على القارئ، تفويه بالغابة، بالصمت، حتى تسمع أصوات شخصياته واضحة. يجلس "تروند"، الشخصية الرئيسية في رواية "خروج لصرفة الجهاد" إلى

منضدته في كوخه بالغابات منضتاً إلى الأخيار، وهو يفكر "ربما هناك خطأ ما في الأخبار، في طريقة تقريرها، ربما هناك الكثير منها. إن ميزة هيئة الإذاعة البريطانية للخدمة المالية.. هي أن كل شيء يبدو أجيباً، ولا يقال أي شيء أبداً عن الترويج، وأنتي أستطيع أن أحصل على آخر أخبار بلدان مثل جامايكا، باكستان، وسري لانكا، في رياضة مثل الكريكيت، تلك اللعبة التي لم أمارسها أبداً"

وعندما تواجه هتاء داتمركية في رواية "إلي سيبيريا" في أعقاب سهرة انتحار جدها والاحتلال النازي - أحلام جمال التدر الهادئ بوصفه مكاناً للجوء، فإن بيترسون يسمح لمصنعتنا أن تظهر للعنان كما لو أنها تحدث في حدود الزمن المتي.

• متى علمت ذلك سوف تصبح كاتباً؟

بيترسون، عندما كنت في الثامنة عشرة من عمري، لكنني لم أكن أعرف أنني سأصبح كاتباً. كنت فقط أقرأ كتباً حتى ذلك الحين، أكواماً منها، من كل الأنواع.

وكنت أقرأ طوال الوقت، دون أن أفكر أبداً في كونها شيئاً شديد الأهمية، أو عما كانت الكتب فعلاً.

لكن بعد ذلك حين قرأت قصص همنجواي، أدركت أن الكتاب فعل شيئاً خاصاً جعلني أشعر بالشكل الذي شعرت به حين قرأت الكتاب.

لقد اكتشفت الأسلوب، للمرة الأولى، كان هناك فرق في الجودة بين الكتب التي قرأتها، وفتحة أردت بهاس أن أصبح كاتباً. أردت أن أفعل ما فعله الكتاب الجيدين، وعرفت أنني إذا لم أنجح فقد أصبح شخصاً تيمسا.

حتى ذلك الحين، عملت بدوام جزئي، وكنت تومساً لمدة سبعة عشر عاماً، لأن أول كتاب نشر لي عندما كنت في الخامسة والثلاثين.

• لقد عملت كبائع كتب قبل أن تبيع كتابك الأول. ماذا تعلمت من الكتابة والنشر خلال تلك السنوات؟

بيترسون، لم أتعلم كثيراً خلال سنواتي الأثني عشرة التي عملت فيها



رواية "سيرة حياة" لـ أ. ب. ب.



بيترسون، إنني أكتب في كل مكان، إلى جوار فراشي، على سائدة المطبخ، وفي غرفة المعيشة مع أطفالنا وهم يضحون حول سائلي.

أعمل الآن في كوخ يبعد مائة متر عن بيتي، أعيش في الغاية، ولدي فضاء لم يكن متاحاً لي من قبل. صادة ما أجلس إلى حاسوبي (ماكنتوش، دائماً) وأبدأ بفكرة حول شيء ما، يضع جمل أشعر أنها نوع من مادة ما. لا أخطئ أبداً لأي شيء، لا أضع أبداً حيلة لكبي، هي الحقيقة، أنا لا أعرف كيف أفعل ذلك. أكتب عندما أستطيع، أصلاً في الأفضل، محاولاً أن أخذ الأمور كما تأتي.

يحمل عنوان كتابكم الأخير "خروج لسرقة الجياد" معنى مزوجاً، تكشف أهميته قصة تتجلى لعميان، كيف ذهبت احتلال التلويح للزورج في حبكة الرواية؟ بيترسون، حسناً، كما قلت، فإنني لا أخطئ، لكن برز للمني المزوج حين احتجت إليه، هذا أمر مثير لأسأل بعض القراء، كما أعرف، لكنه يظهر قوة الفن، بالنسبة لي، أنه أشبه بعمله نصت تمثال من بعض المواد، ينبغي عليك أن تتعامل مع نوعية المادة، دون أن تجربها على شكل لن تستميت له بأي حال. سيبدو ذلك مريباً فقط.

كان مطلع الكتاب، في الجزء الخاص بعام ١٩٤٨، بعد ثلاث سنوات فقط من ترك الألمان للزورج، لابد أنه شيء يرجع إلى الحرب، ومن ثم فكرت، اللمة، على أن أكتب شيئاً ما عن الحرب. وكما ترى، فإنني أكره الحرب. حسناً، فكرت، تقبل الأمر بهبطة، لأن شيئاً يستعمل في نهاية المطاف، وقد حدث.

إذا كنت من أبناء جبلي، فلا بد أن تكون قد سمعت على مدار غالبية حياتك، عن الاحتلال الألماني. «ذهب كروند» الشخصية الرئيسية في رواية "خروج لسرقة الجياد"، وهو في السابعة والثلاثين من عمره، إلى الغابة في محاولة لتنظيم مهمة حياته من جديد، وفي يعيد تنظيم تلك القصة، كان عليه أن يقرر بذلك في سياق قصة والده، كان تصويرك لعلاقة الأب والابن مؤثراً ومفتحاً. إلى ماذا كنت تهدف من انجاز إبداع تلك العلاقة؟

بيترسون، لا أعتقد حقاً أن تروند يريد تنظيم حياته من جديد، بل أعتقد أنه يريد الانتماء منها كلية، وأن يعيش فقط بأسلوب بوتي بشكل ما، بإدأه لظفوس

تهدف إلى انتقاء الزمن. لكن بعد ذلك، حين قابل جاره الجديد، لم يستطع نقادي ذلك، لأن انفجاراً من الماضي ضربه. في كتابي السابق "في سيرة الموت"، كانت هناك علاقة أب - ابن مائة بسوة فهم، وبخل، يصل إلى سوء فهم عام، على الأقل من ناحية الابن. وبعد ذلك، في الكتاب الجديد، أروت أن أكون واضحاً من الصفحة الأولى في أن الأب والابن يحب كل منهما الآخر. كان ذلك واضحاً لنا، وواضحاً لهما أيضاً. وعندما انتهى الكتاب، ظلت تلك العلاقة كما هي.

لم أكن أعرف في ذلك الوقت، كيف سيتطور الكتاب. وبالطبع لم أكن أعرف أيضاً ما هو نوع الثمن الذي سيدفع للحفاظ على هذا النوع من الحب.

لم يمتح الأب أصلاً قط بيترسون، إنني أفعل ذلك كثيراً. لم يكن ليطة روايتي "إلى ميهيريا" اسم. تقاوم بعض الشخصيات فقط من أجل أن يكون لها أسماء. إنها ما هي عليه، وليس ما يطلق عليها. والد تروند هو الأب. رغم أنه رجل كامل، ريثما كان رجلاً رائماً بالنسبة لكثيرين آخرين، أنه هنا بهمساً وفق مقدرات أب، ليس "فرانك"، أو "جون"، أو مهما يكن.

أنت تصور مجموعتين من التوالم، إحداهما هما ابنا حبيبة الوالد، والأخرى هما أخوا أم تروند. وفي كل مجموعة يمتح أب، هل يمكنك الحديث من هاتين العائلات؟

بيترسون، لا أستطيع ذلك حقاً. لكن من ناحية فإن تكلماً المجموعتين كانت هناك لجمال الكتاب مثلاً. وقد كنت مهتماً جداً في بداية حياتي لمدى كوني تواسماً، لأنني عرفت أن واحداً من كان عليه أن يموت، ورثاً ساكون أنا. كان ذلك اعتقاداً راسخاً، لا أعرف من أين حصلت عليه.

لم تظهر لم تروند كخصمية حتى النهاية الأخيرة من الكتاب. مع أنها اقوي بكثير مما قد يتصور المرء، لماذا انتظرت حتى النهاية لتقدمها؟

بيترسون، أنه لم يكن كتابها، وقد عنيت ذلك.

لكن بعد ذلك، عندما كنت أوشك على الانتهاء أدركت أنها هي أيضاً، بطبيعة الحال، قد تمت خيانتها بشكل سيء، وغير متوقع. فكرت أنه ليس من الإنصاف ألا أسمع بأن يكون لها خمس عشرة دقيقة خاصة بها. ولم أكن أعني أن يكون ذلك عن طريق "آندي وارمول". قصصت فقط أن تكون هناك، كي تصنع فرقاً، وأن تكون شخصاً. وقد فعلت على ما أعتقد.

لقد فزت بعقد من الجوائز لأعمالكم. فازت رواية "خروج لسرقة الجياد" عام ٢٠٠٦ بجائزة الانبائات الانجليزية للرواية الأجنبية، والتي اسمها كيمبتل جهوراً أوسع. وقد أصبحت مؤخرًا تصافر عبر العالم. كيف أثر ذلك على جدول كتابتكم؟

بيترسون، لقد كان ذلك مضراً جداً، أقول لكم الحقيقة كان من الصعب على الاستمرار في أي فترة من الزمن. إن عذري الوحيد، هو أنني لم أكن أعرف أن ذلك سيمصل إلى هذا المدى، حين بدأت الموافقة على عدد كبير من الطلبات. بالطبع، كان ذلك تشريفاً، كما كان هناك الكثير من المرح أيضاً.

لقد وصلت كتابتكم إلى الجمهور المتحد بالانجليزية عبر ترجمات "ان بون". ما هي العملية التي استخدمتموها لتوصيل عملكم إلى اللغة الانجليزية؟

بيترسون، حسناً، لقد بدأت أن بمسودة أولى من الكتاب. ثم استخدمت منجلي عليها، لأنني على الرغم من أنني لم أقم بترجمتها بنفسي، فقد كان لي رأي واضح حول كيفية ألا يكون لها صوت في اللغة الانجليزية.

ثم استمر الأمر مع المحرر والناسر كريستوفر كالكهوس (وكان الأفضل هناك)، الذي حاول تقديم بعض الهدوء. كانت لي كريمة جداً معي، حين تركت لي مديلاً كاملاً للعمل، لكنني أعرف أن ذلك لا يمتك كل المترجمين.

ماذا لكتب الآن؟ بيترسون، حسناً، ريثما يكون السؤال الصحيح، ماذا تحاول أن تكتب الآن؟ إن ما حدث مع رواية "خروج لسرقة الجياد" وحولها، أخذني بالمفاجأة تماماً، وألقي بي بشكل متكرر بعيداً عن مخطوطي الجديد.

كنت بالكاد، في العام الماضي، قادراً على كتابة أي شيء على الإطلاق. لقد استسلمت فقط، أنا لا أجد رسم خط من حولي، لكنني أكتب رواية جديدة، وقد قلمت فيها أكثر من نصف الطريق، كما أعتقد، إنها تدور حول علاقة ابن وأم. ليست علاقة أبناء وآباء هي فقط ليعني الوحيد، كما تعلم، وقد رجعت إلى بطلي "أرفيد جاتسون" في رواية "في سيرة الموت". أنا عصبية، كما هي الحال دائماً، وأست في حالة انسجام مع العالم، ويعيداً من الأصل الترويجي للبيئة، الذي أعتقد أن المرء يمكن أن يجدد في رواية "خروج لسرقة الجياد". إنني أحب الكتابة، عندما يسمح لي بإدائها.

شرفة أرملة.. تجليات الفكرية

يبدأ صراخ البدء..

وكانه يشير إلى ميلاد كتابه بكلمات تشبه البيان. قائلا، " أعلن أن مواسم بئر ألواني قد باتت وشيكا، وريشة حمقى ستحررني مني في لوحة تشبه أرخبيلًا في المنابع الباردة الكابية..".

بعد ذلك يكمل الزميل القاص جمال القيسي، هذا البذار، في مجموعته " شرفة أرملة". متقمصا دور ساحر، عصاه الكلمات التي يلقي بها على بياض الورق لتسعى قصصا. كل واحدة بلون مختلف. وبعذاق مغاير للأخرى.. إنها ثمانية عشرة قصة. جاءت بعد مجموعتين قصصيتين للقيسي هما "ليل أبيض" و "كلام خطير". إضافة إلى كتاب نصوص تحت عنوان "أحوال القلب". لكن المجموعة الأخيرة التي بين يدي مختلفة عما سبقها من كتابات. هكذا أحسها. وأتذوق القص فيها جذاب اللف. بسيط الأسلوب. مشبع بالفكرة. يغري المثقبي بأن يستمر في القراءة. قصة وراء أخرى. واجدا في كل قصة فكرة مختلفة. ودلالة مغايرة. وإضافة إلى تلك المحفزات لقراءة المجموعة فقد اختار القيسي لكتابه عنوانا لافتا. وغالفا جاذبا. يشكل عتبة موفقة للقارئ. واضعا إياد على درب التفاعل الحقيقي مع هذه الكتابات.

وهذه القصص يمكن الاجتهاد في اقتراح مفاتيح لبعضها. فالأولى اسمها "الخامس ب". تعتمد على الحوار القصير. حتى أن هذا الحوار يغطي مساحة كبيرة من تفاعلات القصة. أما قصة "الأستاذ معروف" فتركز على الادعاءات المتضخمة لدى كثير من أفراد المجتمع. وكان هذا الزيف صار هو الثقافة السائدة. خاصة في الوسط السياسي والثقافي. بينما قصة "الله أعلم" في المجموعة فهي لافتة بكونها تطرح إشكالية الظن. وتدخله مع القدس والمعتقد الشعبي الذي تتوارى خلفه كثير من المتناقضات. لكن قصة "المشهد" يلاحظ أن فيها ذهنية عالية مسبوكة بشكل محترف وجيد. وعند الوصول إلى قصة شرفة أرملة التي أخذت المجموعة كاملة عنوانها. لا يد من التاني والتأمل عند قراءتها. فهي قصة حوارية ترصد وهم علاقة غير متكافئة تصف حالة مزدوجة بين غرور أنثى تخشى شبح كلمة مانس. وبين حساسية كاتب مرهف يتزوج تلك الأنثى وتكون النهاية أن ينتحر الكاتب. وتدخل تلك الأنثى في كهف عنوان آخر هو كينونتها الجديدة كأرملة. ولكن هذه القصة ما يميزها هو أنها تحمل دلالات أكبر وأعمق من هذا الوصف العابر لها. لأنها تحمل في داخلها دلالات اجتماعية، وثقافية تشير إليها. ولا يمكن شرحها بكلمات عابرة.

ما تبقى من قصص المجموعة مكتوبة بأمزجة مختلفة للكاتب. ولذا فهي تحمل درجات متفاوتة في تفاعلها مع المثقبي بحسب الإيقاع النفسي له. وهذا واضح في قصة الدعوة. وهوية. ومقبرة لا تلفها الوحشة.

وبعد.. فإن ما يشد في كتابة جمال القيسي. هو أنه يكتب روحه من خلال قصصه. لذلك فإن من يعرفه جيدا يحس بهذا البوح. ويرى ظلال حضور القيسي تجاور نصه. فتكاد تلمسه. ويشعر بأن الأسطر تتحدث بلسانه. ولذا فليس عيبا أنه في مستهل كتابه كتب دون عنوان، " أنقي بأشواقني إلى يم الحرف فيليني بها اليم إلى ساحل الروح، ولا ياخذنها أحد.. فالأشواق أشواقني".

ولعل تلك الأشواق، لجمال القيسي. وهذه الروح المشربة بالثقافة هي بقدر شفافيتها. لم يستطع أن يمتلكها. ويأخذها أحد من الكاتب إلا تلك القصص. فصارت بعد ذلك جمرات النصوص التي يحترق الكاتب وهو يبدها ليس حبرا على ورق. بل دماء تسيل على هيئة أحرف على البياض.

ثمة ثلاث وجهات نظر هي وصف القصيدة بالطول:

أولها: طولها. بمعنى أن يكون طول القصيدة غير اعتيادي بالقياس إلى الطول الاعتيادي للقصيدة المتداولة - المتعارف عليها.

ثانيها: أن تعالج مشكلة معقدة: فلسفية، اجتماعية، وفي إطار بناء لغوي وجمالي معقد. ويضربون مثلاً على هذا: قصيدة الأرض الخراب لأبيوت. أو المراكب لسان جون بيرس، أو الكائنات لمرزا باوند.

وثالثها: يجمع بين الطول والمشكلة التي تعالجها القصيدة. يعني أن تكون هناك مشكلة معقدة تعالج بأسلوب يتناسب وحجمها: طويلاً وعمقاً.

أما وجهة النظر الرابعة. فتقول بأنه ليس هناك شيء اسمه قصيدة طويلة. القصيدة قصيدة متى جاءت ممثلة شعراً، سواء تكونت من ثلاثة أسطر؛ الهايكو الياباني أو "مقطعات" - أقل من سبعة أبيات أو أسطر- حسب المصطلح العربي القديم. أو وصلت إلى ألف بيت أو سطر، أو أكثر من ذلك. ويؤيد هذا الرأي، أن معظم - إن لم يكن كل- ما وصلنا في الشعر العربي، مما يوصف بالقصيدة الطويلة، ليست طويلة إلا بالحماس السنتميري. أما بالنسبة لقصيدة الصائغ. فسوف نرى.

الثانية: العمق التاريخي - بوصفها: (نشيد أوروك) الذي يمتد من أوروك إلى اليوم. أو من اليوم - نزولاً - إلى أوروك. وعندما نقول: نشيد أوروك، فإننا نجعل هذا النص بموازاة ملحمة جلجامش، من جهة أن "أوروك - الوركاء" هي مملكة جلجامش. ومنها كان ينطلق في سائر مغامراته وأسفاره. ومن جهة أن أوروك، هي العمق التاريخي للملحمة سواء في أسفار جلجامش داخل وادي الرافدين أو خارجه - كرحلته إلى (أوتو نيشتم) - خاصة - كما ذهب إليه باقر

نشيد أوروك

قصائد في قصيدة



يشير هذا النص - بوصفه (نشيد أوروك) و(قصيدة طويلة) أو (هذياناً داخل جمجمة زرقاء لا علاقة لعدنان الصائغ بها) ثلاث قضايا أولية؛ الأولى: قضية القصيدة الطويلة. فما القصيدة الطويلة؟ لقد أعطت فترة الخمسينيات جملة من القصائد توصف بالمطولات. منها على سبيل المثال: مطولات السياب الثلاث المشهورة، (الأسلحة والأطفال)

(حفار القبور) (الموسم الصمياء) ومنها؛ (القرصان - ١٩٥٤) لسعدي يوسف. و(لعنة الشيطان) لعبد الرزاق صيد الواحد. ومنها؛ قصيدة (الكواكب) لجبران خليل جبران، و(الجدلية) و(بنت يفتاح) و(قدموس) و(يارا) لسعيد عقل. و(غلو) لآلياس أبو شبة. و(أوراس) لأحمد صيد المعطي حجازي. الخ.



- إلى أنه: "قد تحقق انتقال الإنسان إلى الحضارة الناصجة لأول مرة في التاريخ. وذلك بانتقال وادي الرافدين ووادي النيل من عصور ما قبل التاريخ في أواخر الألف الرابع ق.م. إلى حياة الحضرة والمدنية (١). وهنا واحدة من إرادات الشاعر الصائغ:

"أريد خريفاً

لأنضج

هذا

النشيج،

نشيداً لأوروك

يختصر

الأرض

أبعد ما ييسط الشعراء الخيول

على السهل

والكتيب المرسية" (٢)

الثالثة: قول الشاعر: (نشيد أوروک) أو (هذيانات داخل جمجمة زرقاء لا علاقة لثمان الصائغ بها) - كما جاء في صفحة الغلاف الداخلي - فإنه يجهلنا إلى قضية من قضايا الكتابة. ومنها القول بأن النص: قصيدة، قصة... هي من تكتيفها. لا نحن من يكتبها، وقال رولان بارت: "في فن الشعر الحديث تنتج الكلمات نوصاً من الاستمرار الشكلي تقضي عنه تدريجياً، كثافة فكرية وعاطفية لم تكن ممكنة بدونها". (٣) وعن (بول سورويو) قوله: "إن الشعر يبدأ دوماً منذ اللحظة التي يقف فيها التفكير ويحل محله حلم البقطة" (٤) ومع الحلم هذا يصبح هنري ميشو: "إن أي واحد يستطيع أن يكتب ما كتبه في مملكاتي". وكان لوتريامون يصيح: "إن الشعر يجب أن يكتبه الكل وليس الواحد" (٥) - وهذا لا يكون بالطبع إلا عندما يصاب الكل بضرب من الهذيان!

والحال - وكأنا بالشاعر الصائغ- خاصة بالنسبة لثل هذا الضرب من الشعر- حال الشاعر الصيني لوتشي- كما وصفه إنزيبالد ماكليش حيث اتخذته وإدماً يهدي خطاه إلى عالم الشعر - وخاصة فيما يخص دور التراث (الماضي) في تكوين الشاعر،

قال:

"يجلس الشاعر على محور الأشياء ويتأمل في سر الكون، ويفذي عواطفه وعقله على مآثر الماضي العظيمة".

أما هذا المحور الذي جلس عليه لوتشي- ويصح أن أقول: وجلس عليه الصائغ - ليس هو ذلك المحور المكاني حميب، بل هو محور للوعي ومركز لتلقي المؤثرات. (٦) وهذا ما سنلاحظه في نص الصائغ عدنان. وكان الشاعر عدنان أراد أن يستجمع في هذا النص/ القصيدة/ بين نوعي الذاكرة: التاريخية والشخصية في بؤرة واحدة، الماضي والحاضر فيما ينير كل منهما الآخر- حسب تعبير (ليوت) (٧).

تبدأ القصيدة بنفي القصيدة:

"من قال: إن القصيدة لا تنتهي في

جيوب المآول"

ثم تتساق لتتمر على (مقص الرقيب) الذي يشطب نصفها.

ثم إلى تلك التي تنتظر عند باب

المدير:

"وهي تحلم بالبحر".

لكن:

"لا زيد غير ما خلف العابرون

على شرف الجسد المر

من المدير يركز أيامها

ساعة ساعة

ثم يقذفها

كالفشور، على الرف". (٨-٩)

حتى لنتذكر بتلك المرأة (البنفي) شمعة التي ابتزها لياتوا بانكيون من عالم الوحش إلى عالم المدينة (الوروك) ليكون صاحباً وصديقاً لجنجاش في مفارقاته - في غابة الأرض مثلاً - ثم لينتهي إلى الموت.

هو الذي كان لا يعرف الموت- ويضمر الحياة- كما خسرنا:

خسرنا البلاد

خسرنا الأغاني

ورحنا نجوب المظاني البعيدة

نستجدي العابرين

ولي، في الرصافة

تدخل وأهل

ولكنهم ضعوا

-في الهتافات-

صوت الغني

وعبود....

يرلو لصوب المحقق..

وهو يعلم أقواله الثابتة" (ص ١٠).

طبعاً. لا يمكن أن نسردها حكايات نص بلغ (٥٤٨ صفحة في الطبعة التي بين يدي) لكنها كلها سرود حول القرية والوحدة والذبول - أو الذل- عند أبواب وتحت فصوص المكاتب... وتحت مطر: (مطر صيف ما بلل المشون): (وقليك) أظلم من حجر). ومصادقات باردة ومناظف لا تقود إلا إلى الوحدة. وعيون تتطلع إذ تتطلع فلا ترى إلا: بلادا تهشها المفارقات:

"صرخت، بلادي

فقص الرقيب الحروف الأخيرة".

(ص ١٢)

لقد سعى الشاعر- كما يبدو- لأن يعشد في هذا النص/ ثقافة العالم/ علوم الأولين والآخرين من عصور ما قبل التاريخ إلى اليوم.. لكننا نسعى بقدر المستطاع، ويقدر كبير من الإيجاز إلى إبراز الطواهر الجمالية والدلالية في هذه السمنة الشعرية: سرود، تناصات، تضمينات، مشاهد من الخاصية البصرية للقصيدة، تقنيات الكلمات، وتكرير الحروف، اللغة وتضمينات الأدب الشعبي، أغاني، أمثال، حكم، أساطير... الخ. ناهيك عن استمات الماضي، أو إضافة الماضي بالحاضر. والحاضر بالماضي: أي تاريخ وتاريخ التاريخ الإنساني: أدبي أم فني. حقيقي أم أسطوري. ظاهري أم باطني (صوتياً).

أولاً: ونبدأ القول - مع القائل: بما أن النظرة إلى معنى الأدب ووظيفته قائمة بشكل أساسي في الجاز والأسطورة. وهناك تفكير مجازي كما هناك تفكير أسطوري... فإن هذين التكوينين يأخذان حيزاً كبيراً في هذا النص. ويتفقان في الوقت نفسه:

ومثل هذا - تشكيليًا - النص التالي فيما يمكن أن ندعوه: القصيدة التي تاكل نفسها. أو كمن تخلع ثيابها قطعة قطعة؛ (ص ٥١٤).

ثلثتُ، كان الغفوس يتبعني.....

كان يتبعني.....

كان يتبعني.....

كان يتبع.....

كان يتبع.....

كان يتبع.....

كان يـ.....

كان.....

كا.....

ك.....

.....

هي تخلع أجوابها

قطعة

قطعة

خامسة: وهكذا أيضاً في ما يمكن أن نقول: إنه داخل القصيدة الطويلة، هناك - في إطار التشكيلات البنائية المتعددة للنص، هناك قصائد قصار، أي ما يشبه التوقيعات والأبهرام - منها هذه القصائد التي هي أقرب إلى الحكم والوصايا:

(١) لا تقطع

كف أخيك الممدودة

قد تحتاج إليها.

(٢) عاقر كأس الدهر

ولو كان أمر من الصبر..

فمن يشرب كأسك

غيرك.

(٣) لا تقش سرك

للمخبر

حتى بعد تقاعده.

.... الخ (ص ٥٠١ - ٥٠٢)

كما أنه: بين المسرد التاريخي للصراعات المتعددة في التاريخ العربي.. نجد قصائد غنائية صافية تكاد تستقل بنفسها عن الجو الدرامي القائم في كثير من المشاهد التي يحفل بها النص، ولا سيما ما يتعلق بالحرب والغربة والوحدة والصراعات السياسية

والطائفية والمقاتلدية والقبلية في التاريخ العربي. وبالرغم من هذه وما يتصل بتاريخ العراق القديم - وهو ما يشكل العمق التاريخي - أو الذاكرة التاريخية - للنص باعتباره (نشيد أوروكل). ومن هذه النصوص الجميلة - نأخذ مثلاً:

(١) "رايتك فوق الضفاف

تقلبن شعرك بعضي به النهر

متخذاً شكل مجراه...

يغمر هذي السهول - الليلي

ويغمري

فأعطى كل حواسي حتى أراك".

ايتك... راحلة في غروب شموسي

كتبت: أحبك

فوق متون المسلات،

في سبغ التخييل،

في حان شيراز،

في فخم الحجاز

في زرقعة البصر،

في عريات المساجين،

في صفحات الطواسين،

في برج بابل،

تحت شمس بخاري...

ففتت بشعري العذاري". (ص ٥٠٨ - ٥١٠)

إن المصور هنا لا تكتفي بأن تكون ممتعة في ذاتها فقط، بل هي ما ينفي التخييل الشعري، بما يجعل منها مركبا في الإدراك الحسي، لا بوصفها مستقلة من الذاكرة حسب، بل وبما تتقله من دلالات كاشفة حين توضع مع بعضها في دلالة المكان والزمان.

سائماً: ذهب رولان بارت إلى أن: الشعر الحديث يتعارض مع الفن الكلاسيكي يفرق يستأثر ببنية اللغة كلها. فلا يوجد بين هذين الشعرين سوى نقطة واحدة مشتركة، هي القصد الاجتماعي (١٠)

والحاصل: أن الشعر يصنع لا من الأفكار بل من الكلمات، كما قال الشاعر مالارميه - والكلمات حسب ماكليش - هي الشعر توجي بأنها تعني

شيئاً أكثر من مجرد معناها المعاني. إنها أشبه بما يوجي به وجه مالوف لحينا عندما يلتفت نحونا ولتنتي الأعين بشكل غير متوقع. (١١)

وهي نص الصانع هذا، كما أراد الشاعر أن يجعل منه معجماً يجمع لغات إنسان ما قبل التاريخ إلى لغة تدريب الجنود والرياضيين على المشي، إلى مجمع الأساطير وعلوم التراث والتراث الشعبي: أمثال وأغاني وتماثيل شائعة إلى لغة الشعراء القدماء والمتصوفة ومصطلحات الفرق الدينية والمنهية ومصطلحات الجنس عند العرب. الخ

وإذا تركنا جانباً ما استفاده من لغة الشعراء والمتصوفة وغيرهم من المتكلمين والأدباء والكتاب.. فإن ما أورده من مصادر التراث الشعبي يستحق الإشارة - ولو بإيجاز. ومن ذلك مثلاً أغنية الطيرة صديقة الملاية: (يا صياد السمك صد لي بنيه..) وترديده للأطفال في ليلة منتصف شهر رمضان: (ما جفته ياماً جيتاً.. حلبي الكيس وأظننه). ومن الشخصيات الشعبية المشهورة (شعلان أبو الجون) أحد أبطال ثورة العشرين في القرن الماضي في العراق. ومن التماثيل القديمة عنوان شريعة حمورابي: (حيلو أمو صيرم) أي: حين أتو العظيم. إلى فرق الطوائف التي تدعو وراءه - ولا حصر لها: مثل: الأباضية، الأزارقة، المرجئة، محكمة، جبائية. الخ. ناهيك عن مسرد العشرات من الألفاظ الأجنبية فيما يدعوه بـ (الليندات): (قصص يتداخل فيها الواقعي والتاريخي والأسطوري): مثل: كوش، ميرونغ، غو. غري، غوكو. الخ (ص ٤٠).

ولأن أي نص طويل كهذا يتطلب أن يفتي بما يساعد على الاستداد مع الاحتفاظ بالجدية والمتعة والطرافة، وتأسيساً على (هو السدي راى) - (جلجامش) راح الشاعر يفتي نمسه بما راى:

"رايت الديناصور على مائدة الطبع العصري

يستمتع آلاف المصور البراقة عن أمجاد تقفده أشار القصص يعضغ

ساندويشاً من لحم بشري.."

• رأيت القمر الناصع يحمله الحوت
بفكيه.

• رأيت طفولتنا ترسم دخلاً أعلى من
سور حديقتهن.

• رأيت لنفسي: في منتصف الشارع،
أفتح سروالي وأطل غيابة: افكاري لي
والكلمات لكم.

.....

.....

..... الخ ص (٤٣٢-٤٤٩)

سابعاً: وربما يمكن أن نقول:

(١) إن النص ينطب عليه أسلوب
المسرد في مستويات ممتدة. هناك
مسرد يتواصل دون فواصل. وكان
الشاعر قصد أن يترك المسرد أو اللغة
تفيض من ثقاء نفسها مثقلة بالأفكار
والأحداث والصور، منتقلة من فكرة أو
حدث أو صورة إلى أخرى. ومثل هذا
- هذا المقطع: يبدأ المسرد من:

"على سور معبد دنماخ

يتفخ ساحر مردوخ ويشتبه

فيشق الفضاء

باسمي واسمك

ملتصقين

- على لوحة الأفق-

قوساً من الأزورد

فتغضب جولو ولأمر حراسها
الترامين

أن يسكنوا عنق الريح

يضلمك منها تأثير سياس: لا حب
يدفن

تدفنه في العراق إلى النصف،

تأركه عضوه

للكلاب الجعيفة". (١٢)

ثم يتواصل لتكتم الصورة والفكرة
عند (يقترض ملحمة جلجامش):

"كأن بعض اللصوص أزالوا الحروف
عن السور

كي يستدلوا على الكنز

لم يجدوا غير هار عجوز

طوى ذيله باتجاه الخزانة

يقترض ملحمة جلجامش". (ص ٣٤)

ثم يلي هذا المسرد، مسرد آخر،
ويتواصل المسرد في انتقالات -

أحياناً - كأن لا صلة لللاحق بالماضي،
(٧) وهذا يعني أيضاً، أننا يمكن أن

نقول: إن النص يسير بطريقة زمن
المسرد الأرتجاعي. بمعنى (المؤرخ
الذي يدخل التاريخ من ثقب إبرته) أو

قصيدته. أي أن النص هو بمثابة سيرة
حياة وسيرة كتابية وسيرة قراءة. وهذا

واضح من وجود المؤلف في النص:
حياة لا مفر منها. أو حياة خرجت من

الحرب (الموت) مهوأة أما سيرة الكتابة
والقراءة فواضعة هي الأخرى، اعتباراً

من: (إنتظرنني تحت نصب الحرية
- بغداد ١٩٨٤) حتى هذا النص.

وواضحة من النصيوس التي تنص
معها أو دخلت بصيغة (تضمينات) أو

الاشادات والمصادر

(١) ملحمة جلجامش - ط بالز - منشورات وزارة الثقافة - بغداد - ١٩٨٠ / ص ٩

(٢) تشيد لوروك - ص ٤٩

(٣) لكتبة في درجة الصفر - تد نعيم الحمصي - وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٧٠ / ص ٤٩

(٤) من مجلة (الأناب الأجنبية) ع ٢٤ - تموز - ١٩٨٠ - دمشق - عدد خاص بالشعر - تد: إبراهيم
الكيلاني.

(٥) من مجلة (شعر) - العدد الأخير - ١٩٦٤ / ص ٧٠

(٦) شعر والتجربة: أرفيلد ماكليش / تد سلمى الحضره الجبوسي - دار الذاكرة العربية - بيروت
١٩٦٣ / ص ١٥

(٧) شعراء الفرس الحديثة - روزنفلد - تد: جميل الحسيني - المكتبة الأهلية - بيروت - ١٩٦٣ /
ص ٣٣.

(٨) عن: نظرية الأدب: أرفستين وايزن وروين ويليك - تد: محي الدين صبيح - المجلس الأعلى لرعاية
الفنون والآداب - دمشق ١٩٧٢ / ص ٢٤٩.

(٩) ينظر مقالنا: (كنز شاعر للمصطفى والقصيدية المصرية) مجلة (الكتاب) - ع ٢١٧ / ٢٠٠٦ / ص ٨.

(١٠) لكتبة في درجة الصفر - مصدر سابق / ص ٣٤.

(١١) شعر والتجربة - مصدر سابق / ص ٢١.

(١٢) ص ٣٣: نماغ (نترساج) (إله الحنوب السومرية) (مردوخ) كبير الآلهة البابلية. (جونو)، ملكة
السماء وزوجة جوبيتر (إله الرومان (نابوليس)، تحول من رجل إلى إمرأة. بعد أن ضرب لبياتين
ينشقان.

(١٣) لكتبي: ص ٥٣٧ / ٤٥٨ - ٤٥٩

× تشيد لوروك - قصيدة طويلة - صفوان الصانع - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت
- ٢٠٠٦ / ص ٢٥

كاتب من العراق

الاشادات والمصادر



تلك امرأة نادرة العود، ليس من السهل على رجل شلي أن يفترق بين طفولتها وصباها وكبولتها، فهي طفلة في رشاقة اندهاشها وعفويتها وسلاطع ضحكها، وهي صبية بنكية أنوثتها اللاذعة، وبشاش مفرداتها الجسدية البليغة، وبهافة فنتتها التي تغلغل ربابنة البحار، وهي كهلة بعنان منطقها الناعم مثل دبر الحكمة خضبية بمواردها الرومانسية، لكنها امرأة لكل مراحل الحنين وسافات الأمومة. طرازها المعماري فريد بتشكيله الهندسي، فأقواسها مأكرة، وشرفاتها فائقة بالأليانير والبهارات. رأيته لأول مرة فقلت تلك سحابة خالصة بماء اللوعة، رأيته ثانية فقلت تلك سحابة تبعث عن بحر، رأيته ثالثة فقلت هي امرأة منسوجة من ضوء ذكّي ونبيل قديم، وندى منطابر من زهرة السنعيل، وفنّة سالت منرتحة من ثمر الشروق.

مدبستها رفيق فرائشات هزجت للثو من شرائقها، بسمتها برعم لوز يفتح باستحياء، عيناهما متفترتان بزرقة الغرور، ومُزْرَقَتان ببيحضور النعناع البرقي، أنظر فيهما فاسترجع طفولتي وألم شتاتي. امرأة مانوسة ساهية كزينة فجلى تبعث عن نحل لائق... فيما أنفاسها عوم بالفيضانات والبراكين وأحزان الطيور المهاجرة.

امرأة سهلة كالفرن وصعبة كخيز الغفراء، عنيضا أن تكون أمّا لطفل مشرد يُستونه قلبي، لكني لا ألبس بمملكة عذوبتها، ولذا أكتسبها على جبل الحلم النائي، ورضيت بمفارة صغيرة في الفصح. تلك امرأة تحمت في المائة عام مرة، فتنتبر لأجلها سوانح النجوم، وبني العصفير أعشاشها على أكتاف العشاق..... وتتصلب شرايين القضايد ويصطب النثر بالذبيحة الصدرية.

كل تردني منها دفائس معدودة من حوار مصادفاتي عابري فاشتعلت الفراق في هسيم رومي، وما أكثر الرشم بي!!! ودعيتها، وتركّت ظلي معها نيابة عني... بقيتاً أنّ ظلي أصيب بالحنون ودخل مستفى الشعراء!!

تلك امرأة تمرّ بالزمان فيوقوف حتى تمرّ، وتعب في المكان فيحنني وينوب اهتماماً لطيفها الكبير..... امرأة طيبة كموسم فطاف الزيتون، ذكية كإبرة الخياطة، مُدَلّاة من سماء الطمانينة كمفتود عنب. امرأة تكابد جمالها الجنون بنفسه.... وفنّت عند باب السين في اسمها فضاغت ملامي في فرائط معانيها وتوفت قلبي عن التفكير بسؤال الوطن وعدت إلى منزل قصيدي فوجدته مهدوماً. فجلست على الركام مثل شجرة الألم، ورمت أموت على مهلي كسنبلة التسيان.... وهين صحت من الموت اعتصمت بهمزتها للأجرب الموت مرة أخرى....

الذين تحسّهم (هند) قريين منها، قبل أن يبدأوا بتحويل بعض أهلها، وكما هي حال جل الشعب الفلسطيني إلى لاجئين. الرواية بتعبير آخر تتحرك في ظل الأحداث المأساوية التي صارت عمر الفلسطينيين وحياتهم: الحروب، والتسلل اليهودي، والاعتداءات الصهيونية على الفلسطينيين في المدن والبلدات المتاخمة للمناطق المحتلة، واتفاق إسرائيل، فأحداث ١٩٥٦، والمقاومة الفدائية الفلسطينية وصولاً إلى أحداث ١٩٦٧، وكل ذلك يأتيها، ومرة أخرى من خلال وعي (هند) بما يشبه التكريات، وقد تصاغ أحياناً، انطلاقاً من هذا، بشكل سيرة روائية ليطلتها (هند)، أو لكتبتها ليلى الأطرش.

وإذا تمتد مواطن الفلسطينيين إلى أقطار عربية أخرى تمتد أحداث الرواية وعالمها إلى بيروت حين تنتقل (هند) لتدريس، وتقع حرب حزيران ١٩٦٧، فتجد نفسها لاجئة، ثم إلى عسّان التي تذهب إليها في رحلة بحثها عن سبل العودة، وهناك تجد طريق العودة على يد المناضل (مروان)، وفي طريق العودة المحفوف بالمخاطر يكون الحب الذي يربطها به، ويكون تعرضها الحقيقي على النضال، وعندما تكون فكرة الزواج يبرز الحاجز الديني، وحين تتخبط في المقاومة يلقى القبض عليها وتسجن، ولا يُفرج عليها إلا في عملية تبادل أسرى وبشرط إيمانها عن الوطن إلى الضفة الشرقية حيث تقتنن بهروان. وكان الرواية أراد أن تقول ما كان من طريق العودة غير طريق المقاومة والمقاومين الفلسطينيين، خصوصاً والحب بين (هند) و(مروان) يبرز كهاد لها في ذلك. وكل ذلك، كما هو واضح يكاد يختصر رحلة الدموع والمعاناة والبحث والنضال الذي ندر من لم يسلكه من الفلسطينيين، هي تبعاً لذلك طريق فلسطين.

(٢)

تقدم الرواية ضمن ما تقدمه جانباً يهمن التوقف عنده، ولا نجد، فيما نعلم،

أشباح مربية في رواية «وتشرق غرباً» ليلي الأطرش

د. دهم عبد الله لاطم

«وتشرق غرباً» هي أولى روايات ليلى الأطرش، إذ صدرت في العام ١٩٨٨، وبالرغم من إصدار الكاتبة منذ ذلك الحين عدة

روايات ومجاميع قصصية، فإن هذه الرواية الأولى ما زالت تمتلك صندنا

خصوصية وطعماً خاصين تجعلنا برأينا مثيلة للكاتبة أكثر من أي عمل آخر تأتي الرواية مربية بضمير الفاعل، ولكن من نوع ما يسمى هو المتكلم، وكأنها تريد أن تفضح عن هذا الارتباط بالكاتبة،

إذ ينطلق القصص فيها من وعي بطلتها، الصغيرة بداية (هند)، التي تحكي لنا أحداثها وهي تقع في بلدة (بيت أمّان) الفلسطينية، ومن خلال عائلة البطلة (عائلة شكري النجار) المسيحية، التي تتكون من: أم شكري (الجدّة)، وشكري (الأب)، ومريم (الأم)، والأبناء: عماد، وحسام، ويسام، وعطا، الله، إضافة إلى (هند)، وهم إضافة إلى مروان، المناضل الذي سترتبط به البطلة فيما بعد، يشكلون شخصيات الرواية ومجتمعها، إن صح التعبير. وهي ترجعنا إلى فترة ما بعد اتفاق إسرائيل وأجواء الخوف من اليهود



دارساً أو ناهداً استوقفه. ذلك هو تقديمها الغرب والشخصية الغربية، وتحديدًا أمريكا والشخصية الأمريكية. وقبل التوقف عند هذا ومحاولة قرأته وقرامه ما وراء سطوره، نلحق نظرة سريعة من توقف الرواية العربية عند هذه الثيمة، لنرى بعد ذلك أين ليلي الأطرش في روايتها هذه منها.

المعروف أن أهم السبل التي عرف بها العرب الغرب بما فيهم الروائيون، هي، أولاً، الاحتلال والتهيمات على اختلاف أشكالها التي فرضت على العرب أن يجسّدوا الغربي يعيش بين ظهرانيهم. السبيل الثاني يتصلق بالألوان أحياناً ومستقل بذاته أحياناً أخرى، وهو العلاقات المختلفة بين العرب والغرب من تجارية ودبلوماسية وغيرها. أما السبيل الثالث، والذي صاغت المسيهين السابقين في كثير من الأحيان، فهو البعثات الدراسية والعلمية التي حُزرت بعض من خبروا من خلالها العيش في الغرب على الكاتبة عنه وعن الترجمة روايتها. السبيل الرابع هو هجرة العرب إلى الغرب. أما السبيل الخامس فهو السباحة والسفر المتبادل. عند ذلك كله كان طبعها أن يؤدي سبيل سادس، وهو الإعلام إلى جانب القراءة والثقافة والأصطلاح، دوره الفاصل في تعزيز الاتصال، وخاصة في العقود الأخيرة.

وإذا كانت هذه هي السبل المهمة التي تحقّق عبرها اتصال الشرق أو العرب بالغرب، ومن خلالها كانت تجارب الكتاب مع الغرب والغربيين، فقد كان لعمال عديدة تأثيرها في تناولهم لموضوعة اللقاء بين الشرق والغرب ولرسم صور الشخصيات الغربية بالأشكال التي رُسمت بها بعزل عن مدى مطابقتها للواقع. أهم هذه العوامل، بالإضافة إلى ما لميت سبل الاتصال نفسها من تأثيرات في رسم هذه الصورة، هي أولاً، الاستعمار والوجود الأجنبي بأشكاله كافة، وثانياً، الصراع العربي الإسرائيلي الذي كان له تأثيره الكبير في نظرة الكتاب العرب وفي تبيينهم المواقف الفكرية المسبقة إلى الغرب والغربيين عموماً، والأمريكان، وإلى حد ما الإنكليز خصوصاً، الذين كانوا يدعمون إسرائيل دائماً. وثالثاً، الخلفية الفكرية والسياسية والاجتماعية والمقاتلية، وتعلقاً بذلك

القومية والوطنية، التي كان لها تأثيرها في نظرة الكتاب الموجهة غالباً إلى الغرب والغربيين، كما تمثّل ذلك في النظرة إلى المرأة والجنس والعلاقات ما بين الجنسين، وإلى القيم المختلفة للملايين المتباينين. ورابعاً، وسائل الاتصال والثقافة والإعلام، ممثلة بالمشور المكتوب والمسموع والمصور أو المرئي، وخامساً، المعاشية والاختلاط والعلاقات التي يقيمها الكاتب العربي مع غربيين، وهو الأمر الذي كان غالباً وراء الجانب الموضوعي- غير المسبق أو الانفعالي أو التصبي- في تعامل بعض الكتاب مع الغرب والشخصية الغربية. ويبدو لنا أن ليلي الأطرش ممن كان لجل هذه السبل أدوار في تعرفها على الغرب والغربيين.

ووضّحاً لتلك السبل والمواضع والمؤثرات، كان من الطبيعي أن يأتي الغرب والغربيون في الرواية العربية لا في صورة واحدة، بل في صور وأصناف متعددة. والناظر إلى نماذج هذه الرواية التي فعلت ذلك، تكشف عن أن أهم تلك الصور هي: الغربي- الأمريكي تحديداً- الفتيق، والإنسان، والمرأة ذات الخصوصية، الشخصية المريبة. والأخيرة بشكل خاص تظهر في رواية "تشرق غريباً"، وعندها يكون توقفنا هنا.

يمثّل هذا النمط في شخصية سائحة منظوراً إليها من بطلّة الرواية، الفلسطينية (هند) التي استوقفتها السائحة ذاته عارضاً بدلالة ما سيكون أولاً، وطبيعة المشهد الذي تدخل به هذه الشخصية إلى الرواية وإلى ذهن البطلّة ثانياً، لتكون- نعتي شخصية السائحة الأجنبية- مريبة فعلاً:

تجمهر السائقون، وأباطى بعض السرعين، ونزل متطفلين من باصاتهم حين علا اللغط حول امرأة أجنبية لا بد أنها سائحة، في منظرها العام ما يستوقف... فالسياح عادة يسيرون في جماعات وهي وحيدة بلا دليل، جاءت إلى القدس... وفي حيرتها وسط المتطفلين بت كلمة مذمورة يشكو خوفها فتحدث إليها وتتابعها... شقراء متوسطة الجمال والقامة، تتدلى من

عقها كاميرا مقلقة، وفي يدها ورقة صغيرة تقر ما فيها وتعيد، ويهيمها ارتشاع اللغط حولها فيزداد توترها وعصبيتها- الرواية، ص ١٢٣.

وعندما تتلوع (هند) أساعلتها بمحاولة معرفة ما تريد، تكشف أنها أمريكية تسال عن كنيسة معينة تثير استغراب (هند). وهنا تصف الروائية من خلال بطلتها هذه الكنيسة بقصدية تبرير استغرابها من جهة، ولهيبة لها ولنا لرتاب بهذه السائحة من جهة ثالثة:

"لماذا تسال سائحة أمريكية وحيدة عن كنيسة صغيرة لا يدخلها من البلدة أحد، ولا تفتح أبوابها إلا نادراً... وليس فيها إلا راهب واحد وتناطرو يعيش قرب البوابة الحديدية التي لا تفتح إلا أيام الهلال مرة واحدة، وليس حولها إلا بيوت متناثرة ومتباعدة..."

وجدت نفسها تعرض على السائحة أن تصحبها إلى كنيسة المهدي في بيت لعم أو حقل الرعاة في بيت ساحور، فهموا الأشهر، ويتدقق عليهم السياح، ولكن السائحة أخبرت من حقيبتها خارطة رُسم عليها مكان تلك الكنيسة واضعاً، وأصررت أن هذا ما تريده فقط... وعندها لحقت الجيرة في عيني هند حدثتها عن أم مريضة قبيدة الفراش، وأنها فارت من تلك الكنيسة النائية فأرادت أن تزورها، ولكنها لم تستطع، فجاتت الابنة لتصورها وتحمل إليها صورها وقليلاً من ترابها- الرواية، ص ١٢٤.

ولم يكن غريباً بعد هذه المقابلة ما بين السائحة الأمريكية وبرغيها الغربية، ولكن المبررة تسيماً، والفتاة الفلسطينية الطيبة والندفة، أن تتعاطف (هند) بحماس مع السائحة وتبدي استعدادها لمساعدتها في تحقيق أميتها وأمنية أهمها المريضة مصيصة الطبع ادعاعها، كما نحن كذلك. وعند الكنيسة تعزّز الكتابة الارتباب فيها من السائحة في وصفها لها ومتابعتها للمحدث، بدما بإهمال الكنيسة التي قالت في سبيل أن تأتي إليها وتوجهها بدلاً من ذلك نحو تصوير جهات أخرى مما دفع (هند) إلى أن تدم أيديها إليها تحولوها نحو الكنيسة:

"انزلت الكاميرا وفي عينيها تلك، انتظرة التي لازمت هذا مدة طويلة





وحيرتها كثيراً. أزاحت يد هند عنها بعنف.. وأطل ذلك الاحساس الغريب في نظرة السائحة ووجهها... كان الموقف قابضاً ومريباً وصامتاً- الرواية، ص ١٣٠.

نحن، في الحقيقة، نستطيع أن نقرأ، وراء هذا تحليلاً ومحاولاً من الكاتبة من خلال البطلية تبرير التصرف الغريب الذي تراه (هند) في تصرف السائحة، الاستغراب والارتباك الذي تريده أن يصلنا أو، على الأقل، أن نعرف أنه موجود في دواخل البطلية. ولكي لا تقدم لنا الكاتبة تفسيراً أو تقول بغبارة هذه الشخصية ويأنها تدعو إلى الارتباك، لأن قولها هذا أو تفسيرها سيسطع الدلالة الممثلة، فإنها تتبرهن نحن وتؤكد الارتباك بشخصية السائحة الأمريكية، قبل أن تتركها أو تتركها البطلية ويتجاوزها مسار الرواية حديثاً، وذلك بضمرة فنية جميلة.

بل أكثر من ذلك أن تتعاطف أم (هند) معها فتلق على ابنها لتطلب وإلحاح أيضاً من السائحة أن تترك عنوانها- فكان عنوان شركة نطق كبرى في نيويورك قالت إنها تعمل سكرتيرة فيها- وأن تكتب إليهم بعد عودتها إلى أمريكا عما يحدث عندما ستري أم الأمريكية صورة الكاتبة وتشم ثيابها. لكن الساعات التالية تزيد من غربة هذه الشخصية لتسأل ارتباك لا هوية واضحة له إلى البطلية وإنها، حين تسلك في زيارة الكاتبة السلوك الطبيعي للسائح، ولا تهتم- وكأنها نسيت ما قالت- حتى بتصوير الكاتبة نفسها، بل بأشياء أخرى من قولها أو على يد منها. وحتى تعاملها مع (هند) يفقد ما يجب أن يكون عليه لدى إنسان في موقعها وتجاه شخص يقدم له المساعدة مجاناً. حين يذرت (هند) إلى طرق البوابة القديمة للكاتبة بحجر:

.. صاحت الأمريكية بجفاء وأمر: اهبطي.

"عجبت هند، فما تريده السائحة داخل البوابة فلماذا تأمرها بالتوقف؟ سترتها اللهجة الحازمة فوقت صامتة. ففتحت السائحة غطاء الكاميرا... وابتعدت عن هند، ثم أدارت ظهرها للباب الحديد، وقامت بخلطائها مسافة ثم وقفت.. صارت الكاتبة

الصغيرة وأشجارها وراها تماماً.. وصورت الشرق الجنوبي البعيد. تحسرت هند من دهشتها فاندفعت إليها. حولت عسة الكاميرا عن الشرق وأدارت السائحة إلى الكاتبة:

"- على الأقل صورها من الخارج." انزلت الكاميرا وهي عينيها تلك النظرة التي لازمت هنداً مدة طويلة وحيرتها كثيراً. أزاحت يد هند عنها بعنف، وأطل ذلك الإحساس الغريب في نظرة تلك السائحة ووجهها، فأحست هند بخوف من تغير ملامحها فصمتت. صورت المكان عند الأفق بمزيد من اللقطات ثم أغلقت كاميرتها وهند تقف عاجزة من تفسير ما يحدث. كان الموقف قابضاً ومريباً وصامتاً- الرواية، ص ١٣٠.

وإذا انتهت سويمعات مرافقتها للسائحة، بقيت (هند) بعد ذلك مستقرية وأحياناً مستزيرة مما رأت من تلك الأمريكية الغريبة الأطوار. وحتى حين كانت تحاول تحليل ما رأت لتقنع نفسها بذلك ويأنها ليس غريباً، يبقى فيها ما يريبها:

"ولكن ليس بعض السياح مجانين؟.. هكذا يعتقد الناس.. والأمريكيون لا يفكرون كثيراً.. يبيعهم الناس ماء الشتاء المطر مدعين أنه من نهر الأردن فيشترونه ويضعونه به أنفسهم، ويبيعونهم ثراباً، كما كتب لهم عماد أخوها الذي يعيش في أمريكا يوماً، في قوارير من رمال أمريكا ويدعون أنه من جبال القدس فيسقطونها في منازلهم للتبرك بها.. فلماذا تستقرب أن تفعل هذه السائحة أي شيء؟"- الرواية، ص ١٣٧.

"انتظرت أن تصل منها بطاقة كما يفعل المتحضرين- كلمات تؤكد ما روتها عن أمها، فضاء انتظار الأيام. وهي لا تستطيع نسيان أو تصوير تلك النظرة"- الرواية، ص ١٣٧.

ونفس الروح الطيبة، ولكي لا تسيم الظن بما أبدته السائحة كتبت إليها على العنوان الذي تركته لها. لتكون النتيجة المؤكدة والمؤكدة للارتباك:

"عادت الرسالة بعد أسابيع من الانتظار، وقد كتب على طرف مطروفا بخط أحمر كبير: العنوان غير موجود"- الرواية، ص ١٣٨.

الآن ماذا يعني هذا؟ من الواضح أن الكاتبة تلعب أو تعلن عن ذلك الدور الذي مارسه غريبون، وخاصة من اليهود، في نكبة العرب وفي خلق إسرائيل فقط، بل في إدانة وجودها الضاد، وهم يتحركون بأشكال يملنون عنها بصراحة أحياناً، وبشكل أشباح تؤدي ذلك الدور في غفلة من العرب، الظاهرة لا تتأني مما فعلته فحسب، بل مما لا تزال تفعله خصوصاً.

ولا تقتصر صورة الغرب، وتحديداً أمريكا، على هذا، بل هي تتمثل أيضاً في صور أخرى غير مباشرة، وتحديداً من خلال حجرة الفلسطينيين إلى أمريكا التي تغطيها في الرواية رحلة (عماد)- أخو هند- إليها للدراسة حيث أن له أقرباء هناك، وما يتبع ذلك من إرساله الرسائل إلى أهله، ومنهم (حسام) ويحيى لهم فيها عن أمريكا، ليتيم (حسام) هذا بعد ذلك، ومع حضور أمريكا المحدود من خلال هذا، لا يتحقق حضور الأمريكيين حقيقة، وحتى (كاتي) التي يتزوجها عماد لا تعرف عنها شيء غير الاسم وأنها أمريكية. ومع هذا فإنها تعني شيئاً بلا شك، فستستجيب للكاتب موقف حين تنص الرقص الذي لعبه عنه بشكل أو بآخر لأمريكا والهجرة إليها والزواج من أمريكية، كما نرى أنه يتضح في تأثيره في العائلة وخاصة (هند). والواقع إن قرار زواج عماد من (كاتي) والبقاء في أمريكا يشكل لطمة لأهله، خاصة للأُم والأخت، بسبب ما يعنيه ذلك لهم- ص ١٢٥- ولنا أن نفهم من هنا قول إبراهيم خليل: "يعمل البريد إلى هند أتباءً غير سارة، فأخوها عماد يتزوج من أمريكية (كاتي) ويقرر البقاء في أمريكا". فواضح للروائي فحسب، بل للعرب العاديين أيضاً أن الارتباط بالغريب، أي كأنك طبيعتهم، يعني غالباً أكثر من مجرد الارتباط.. فقد يعني استلاباً، ومصادرة للذات، وتسليمه وقد يعني بيعاً للوطن، وهو ما نصحه هاجساً وراء الحادثة وتطورها وبطلتها وبالطبع مبدتها.

أعمال حساسة وسخية، وقوية ومرهفة، يمسك فيها فرنسوا شينغ صدى اللقاء المثلج الذي يتبقي أن يتحقق ما بين الصين والغرب. سوف تجد الصين في هذا اللقاء الانفتاح الضروري لنشر أحداثها المادية والاجتماعية والروحية على السواء. أما الغرب فهو يجد في هذا اللقاء نظرة جديدة لا غنى له عنها ليوّسع بها فكره وحساسيته.

حول روايته الجديدة كان لنا معه هذا اللقاء.

بعد أكثر من عشرين عاماً من التعليم في معهد الحضارات واللغات الشرقية أية نظرة تحملها اليوم عن هذه السنوات؟

- لم أكن رجل معرفة، مُزوِّداً بثقافة موسوعية، بلقي معاشرائه في هيئة ووقار على طلبة فَتَحَتْ أفهامهم من فرط الإعجاب. لا، إطلاقاً التعليم في حياتي كان تعلماً طويلاً، وبحثاً متواصلاً. وإن كنت اليوم قد تقدمت في فهم أفضل وأعظم لذاتي، وفي فهم الآخرين أيضاً فذلك لأنّ تاملاً عميقاً، مقروناً بالرغبة في التحصيل والتعليم، ما فتئ يدفعني نحو مزيد من التأمّل ومن الفهم، كان يسعني، من سنة إلى سنة، أن أعود دون كلل أو ملل إلى الموضوع نفسه، أعرضه بشكل مختلف، وأقْبِلُه من كل جوانبه، وأراه في كل مرة بشكل أفضل، ويقدر أكبر وأعظم من الموضوع والحساسية. كان التعليم تحدياً وتقدّماً متواصلاً. التعليم عملية لا متناهية. ولا شك أن عملية التلقين والتوصيل تتطوّر دائماً على التجديد، وعلى تجاوز الذات... أبعد من الذات.

لا شك أنه لم يكن من السهل على رجل شرقي

جوار مع فرنسوا شينغ

نقل الإرث الروحي

إميرت السوار: بيروت سرك

ترجمة وإعداد: مدّح تهرّ

فرنسوا شينغ رجل أنسي، وفيلسوف بالمعنى الكامل للفظ، وعابزاً ما بين صفتين، صفة الشرق وصفة الغرب. عندما وصل إلى فرنسا العام ١٩٤٨ وعمره عشرين عاماً عرف العوز والوحدة والياس.

في روايته الجديدة "ماشور تياني" Le dit de Tianyi (المصدر عن دار ألبين ميشيل) والعائلة على جائزة "فيمينا" Femina يعطينا فرنسوا شينغ، الكاتب والشاعر وصاحب المقالات في الفن والشعر يتقدم لنا في آن معرفة وشهادة شخصية، نسج خيوطها على خلفية من التاريخ. إنها أيضاً قصة بحث روحي خالص تُسائل في وبع وشغف سر الأقدار الخفي.



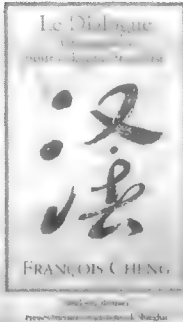
يفضل الفن يتفاعل الرسام والخطاط والشاعر جسداً وروحاً، لكي يحقق رغبته في الالتحاق بما لا مجال لوصفه، وبالفني اللامنتور.

«ما الذي يمكن الشرق والغرب أن ينقله كل منهما للآخر

-البلدان الغربية تعيش أزمة حادة لكن ليس بالحدة نفسها التي يعيشها بلد مثل الصين، ما أكثر الذين يظنون عن خطأ أن الصين بلد منفلت، منطوق على نفسه، هذا البلد الذي عاش منعزلاً بحكم وضعه الجغرافي هو الذي ظل يُطلق عليه لزمان طويل اسم "البلد الوسط"، لكن في زمن اليونان القديم عرفت الصين عصرها ذهبياً سُمِّيَ في تلك الأثناء بعصر "المائة مدرسة" التي كانت أشهرها المدرسة الكونفوشيوسية والمدرسة الطاوية. كانت فترة فكرية خصبة اكتشفت الصين خلالها البوذية التي تذيّنت بها كثيراً قبل أن تشرها بدورها في الشرق الأقصى برمتها. والكيفية نفسها هناك اليوم إمكانية هائلة للتلاقح والاختصاص، والتواصل ما بين الثقافتين الصينية والغربية، على الصين أن تلتقي حتماً بالثقافة الغربية حتى يحدث التحول العميق.

«نحن نستمع إليك نحن وكأن الغرب سعيد بفتح الروح الصينية. ترى ما الذي يمكن أن يتبادله هاتان الثقافتان؟

-إنني هائلاً لوني من الصين حيث أقيمت سلسلة من المحاضرات على طلبة في بكين، هناك التقيت بشبيهة متعطشة، ومنفتحة، وعلى دراية كاملة بما يحدث في الغرب، في الصين نجد في الوقت الحالي أحسن الأشخاص في هيدغر، وميشيل فوكو، ورولان بارت. لم أجد كثيراً حتى أحسن الذين يستمعون إليّ قد استوعبوا بحق ما كنت أتمنى أن أنقله إليهم. فالصين اليوم تستولي على القيم المادية التي



من المؤكد أن التقنين الروحي عن طريق التشارك الروحي الصامت قد لعب دوراً جوهرياً في الشرق

ينقل مشعل الروحية الصينية؛ يفرض العلم نفسه على تلميذه فرضاً يعطيه كل شيء ثم يتوارى لكي يصبح التلميذ هو المعلم نفسه.

في الصين هناك شكل من الروحية التي تجري خارج الحركات الطقوسية. فهي تميرّ بتجسد في الفن، وفي الشعر وفي فن الخط... فمن طريق الفن يتحد الانسان مع جوهر الكون ويكتمل (أي يحقق ذاته الكاملة). عمله الفني هو تحويل (إسقاط) للعالم الجواني. وقد وصف الممثل "سو تونغ بو" Su Tung Po هذه التجربة أحسن وصف بالقول: "قبل أن ترسم خيزراناً دعه أولاً ينمو في داخلك".

مثلك أن تعلم شيئاً للفريقين الذين غابوا ما يستوعبون العالم والحياة بكيفية دماغية بحثة، فيما انتم الشرقيين كثيراً ما تلجأون إلى الحساسية في الاستيعاب.

- الإنسان الشرقي يلجأ على الخصوص إلى الجانب المادي للأشياء، فيمحاولة ربط المجرّد بالملموس، والمقلاني بالحدس الصرف استطعت في النهاية أن أحصل على تناغم خصب حتى وإن كان هذا التناغم غير ثابت في كل الأحوال. ناهيك عن أن وظيفتي كمهاجر في فرنسا قد أتاح لي أن أستخلص ثروات كثيرة من الشرق ومن الغرب سواء بسواء.

في الشرق كان الصمت دوماً يحتل مكاناً مميزاً في التقنين الروحي.

- من المؤكد أن التقنين الروحي عن طريق التشارك الروحي الصامت قد لعب دوراً جوهرياً في الشرق. المعلم يقول كلمة، أو جملة، لا لكي يوحى بعلم وما يحتويه هذا العلم، لكن لكي يلقّن طريقة في الرؤية أو في الفكر. ففي الصين مثلاً نجد أن الفيلسوف أو الفن غالباً ما يوضح هذا الجانب من التقنين، مثلاً، يستشعر أحد الشعراء أن رجلاً شاباً على وشك الوصول فيظل جالساً ساعات طويلة على هاربة الطريق في انتظاره، فإن مرّ الشاب بهذا الشيخ ولم ينشأ لوجود هذا المعلم فقد فاته الحظ. وإن هو توقف عند هذا الشيخ كان ذلك دليلاً على أنه جديرٌ وخلقٍ بتعليم هذا الشيخ وحكمته. عندئذ فقط ينطق المعلم ببعض الجمل ثم يطلب من الشاب أن يواصل طريقه. ثم يفتحي. ومنذ هذه اللحظة يدرك هذا المعلم أن الشاب الذي تحدث إليه سيكمل رسالته بعداً. وقد يفتحي هذا الشيخ ويتوارى وهو على يقين بأن فكره سوف تجد من يصونها ويجدداه. طريق التجرد طريق قاس وأليم، فهو يطوي على الحرمان والتجرد من المتع الفورية السهلة، وهكذا

حوار مع فرانسوا شينغ



DAO DE JING LE LIVRE DE LA VOIE ET DE LA VERTU

LAO ZI

Traduit de l'anglais par
DESCLEE DE BROUWER

DESCLEE DE BROUWER

ملأها أشهرها الغرب وروج لها كثيراً، كالربيع والبرود والمنفعة وغيرها من القيم، لكن الثقافة الحقيقية لا يمكن أن تفقد روحها حين تستقبل تأثيرات خارجية. طال الزمن أم قصر فسوف تخصص الروحية الغربية الصين لا محالة، لأن الطاوية Taoisme (هلسفة لاو تسو الدينية) فكرة متحركة ومنفتحة للغاية، طالما أنها لا تقسم إلا بواسطة النفس (النفث)، وبواسطة الكيفيات الكبرى مثل "الي" Yi والينغ Yang والسماء والأرض. في الأصل كان في هذا البلد بنية استقبال واسعة جداً وحررة بما يتسع لإدماج العناصر المقبولة الأتية من الخارج. لقد نجحت الصين في إدماج البوذية دون أن تفقد روحها الأصلية، وسوف تعمل بالمثل مع روجيات الغرب، لكن الثابت أن ما ينطبق على الصين هو صحيح أيضاً بالنسبة للغرب الذي لا ينبغي أن يقدّم العالم الشرقي بالاكتمال، بجماليات يستوردها بأثمان رخيصة ويتزوّج روحانية قوامها الكسل بدل الحكمة.

على المدى البعيد سوف تظل الصين محاوراً ومتحدداً متميزاً للغرب، ولما كانت الصين تقع عند أقصى قارة أوراسيا فقد أخذت العالم من الطرف الآخر الفقيض، ليس بكيفية متعارضة بل بصورة مكثلة. فحينما لا يقسم الغرب إلا بالمالدة ويد "الإمتلاء" الذي يبنى فيه قوته فإن الصين تفضل الفراغ عن الامتلاء. إن الغرب لا يثق إلا بما هو شائع ومستقر، لذلك فلكي يعيش ويبقى عليه أن يخبر تجربة الفراغ هذه، المرتبطة بفكرة النفس (النفث)، ومع ذلك فإن الإثنيين (أو الثنائية) يمتدّز أنه كافٍ طالما أن "الي" Yi والينغ Yang ينتجان الضعف والتمدّد بحكم تقاطعهما. لكن لاو تسو Lao Tseu يعلمنا في هذا الشأن أن ما بين "الي" Yi والينغ Yang ثمة ما يسمى بـ "نفس الفراغ الوسيط". فهذا هو الذي يتيح لنا بأن نخلص "الي والينغ" من تعارضهما السليمي، ونجرّهما إلى تقاض حقيقي.

لقد أسقط الغرب أخيراً
القنّاع عن الشر. لكن
هذا الغرب، على عكس
المفكرين الصينيين،
يفكر في مسألة الشر
كثمن من المشكلة المطلقة

الفراغ الأوسع يتيح التبادل ويساعد على التجاوز. ويقدر ما توليه من أهمية لهذا المبدأ سندرله أن الفكر الصيني ليس ثنائياً بل ثلاثياً، فحتى وإن أُجِد في الغرب مبدأ الثالث فإن الفكر العقائتي المعادي عنده لا يقوم إلا على الإثنين، أي الثنائية. الروح الغربية رُوح تتسم بثنائية عميقة، ولما دائماً تفرّغ ثنائي ما بين السمو والثوبية، ما بين الذات والموضوع، ما بين العقل والشعور، ما بين الجسد والروح. هذا هو المبدأ الذي يبنى عليه الغرب قوته ومهيمنته. وفي الوقت ذاته فقد تواطأ (بمعنى التقارب) مع الكون وفقد قوته بالطبيعة. الغرب يفرض سيطرته على العالم لكنه مهتد بأن يفقد روحه إذا

لم يتعلم التواضع. وعلى الطرف الآخر، نجد الصين، على الرغم من تجارب ألّيمة عديدة، تؤمن بالحياة وكأنها أبرمت عقداً من الثقة المتبادلة مع النفس الحيوي. فهذا النفس الذي لا ينقطع هو الذي علّم الصين كيف تجتاز مصحفاً، فهي تستطيع إذا أن تنقل إلى الغرب هذا المفهوم الحديثي التقائش عن الكون الذي يرتبط كل شيء فيه ببعضه البعض الآخر. كل شيء مرتبط بواسطة النفس، إن ما يمكن أن يقدّمه الغرب من مساهمة إلى الصين هو مسألة ذات، فحتى وإن كان كونفوشيوس يدعو دائماً إلى مكانة الإنسان في الكون فإن الصين لم تفكر في الذات بالحدة تقسمها التي فكر بها اليونان القديم. فإذا كان الغرب يجتاز أزمة فذلك لأنه من شرط ما مضى الذات بمسئلتها كائناً بمنزلة فقد انتهى إلى فردانية مفردة. غير أنه إذا كان الغرب يمر بأزمة في القيم فلا ينبغي أن يكون ذلك مهراً للصين لكي تمنح نفسها من إصادة التفكير في مسألة تقدّم الذات. فبسبب هذا التفتيد يظل الإنسان في حالة تطور، ونحن أبعد ما نكون عن الوصول إلى مرحلة "الإنسان الممكن". فإذا كان الإنسان كائناً مسائراً (أي في حالة سيروية) فذلك لأنه قبل كل شيء إنسان حرّ. إن الحرية هي الشرط الأساسي لكي يصبح الإنسان حقاً ما هو حقاً.

لقد أسقط الغرب أخيراً القنّاع عن الشر. لكن هذا الغرب، على عكس المفكرين الصينيين، يفكر في مسألة الشر كثمن من المشكلة المطلقة. وتأمّل المسألة بعمق فقد خطا خطوته الأولى على طريق تجاوز هذه المسألة. لكنها سيروية طويلة وشاقة، لأنه لا أحد مؤهل أكثر من الإنسان لوضع طلاقة الذكاء في خدمة تقويض نفسه بنفسه.

من مجلة نوفيل كليه
* كاتب مترجم: جالري ميهيم في الأرن
Meryad2003@yahoo.fr

جورج ميلر لفرانسوا فيليب



ديغو ريفيرا، حتى تطورها لتصبح رسامة بذاتها. والفيلم الذي عرض في أكثرية صالات دور العرض في العالم كان من بطولة عارضة الأزياء الشهيرة المكسيكية اللبانية الأصل "سلمى الحايك".

كما عرضت مسرحية عن حياتها على مسرح نيويورك، وأكثر من ذلك فقد قام عارض الأزياء "جان بول جوتييه" بإهداء أحد عروضه للفنانة... لأسلوبها المتميز في اختيار ما يناسبها من أزياء، كما عرض متحف تيت للفن الحديث في لندن عام ٢٠٠٥ معرضاً شاملاً لأعمالها لم يشهدها المشاهد البريطاني منذ وفاتها.

إنها الفنانة التشكيلية المكسيكية فريدا كاهلو التي خصص لها متحف بالاسيو دي بيلاس أرتيز "في مكسيكو أكبر معرض لأعمالها التي تحولت مع حياتها إلى أسطورة الفن المكسيكي. ويأتي هذا المعرض، افتتح في ١٢

١٠٠ عام على ولادة أشهر فنانة في القرن العشرين

فريدا كاهلو:

أسطورة الفن المكسيكي

عاري المسمى



تعرضت في طفولتها لظروف صحية ونفسية قاسية وتعددت جعلتها تعيش مستقلة على ظهرها في السرير لفترة طويلة... لكنها لم تستسلم لتلك الظروف وبقيت تصارع المذابح والألم، وتمشق الحياة والفن... وكانت خير من صبر عن ذلك في أعمال فنية فريدة جعلتها محط اهتمام نقاد الفن.

كما أن السينما لم تتجاهل حياتها، والكل يتذكر الفيلم المينواتي الذي تناول سيرتها منذ طفولتها في مطلع عشرينيات القرن الماضي، ثم غرامها وزواجها من رسام الجداريات

Como me pinto yo, Frida Kahlo, con la imagen del espejo. Diego Rivera

فريد: كاهلو، أسطورة الفن المكسيكي



في المكسيك بتكليف من حكومة (البنكتاتور) ديان، إثر قيام الثورة... وخلال تلك الفترة العصبية تعرضت الأسرة لطُوف مادية سيئة، ما اضطر "فريدا" للعمل بمحض الوقت عوناً للأسرة، كانت قد تعلمت الكثير من والدها الذي شغلها برعاية خاصة وأتاح لها فرصة تعلم فن الحفر على يد أحد أصدقائه، كما الحقها بمرحلة الدراسة العليا بعد أن أنهت مرحلة التعليم الأساسي، وهذه المهرة لم تكن متاحة لكثير من الفتيات آنذاك، حتى أنها كانت من المتفوقات الـ (٢٤)، من ضمن ٢٠٠٠ تلميذة في هذه المرحلة التعليمية.

في عام ١٩٢٢ التقت لأول مرة في المدرسة الإعدادية بالرسم المكسيكي الشهير "دييفو ريفيرا"، وكان قد أنجز لثوب جداريته الأولى "التكوين"، ولمن ذلك اللقاء أثر في "فريدا" التي قررت تلقي الدروس في النحت على يد النحات "فيرناندو فيرنانديز"، وكان من الممكن أن تكون "فريدا" من النحاتين الناشئين في بداية القرن الماضي، لولا أن قدرها عاد للاحقتها وهي في الثامنة عشرة من عمرها، ففي يوم ١٧ أيلول ١٩٢٥، كانت في طريق عودتها من المدرسة إلى منزلها في سيارة تقل عام في مكسيكو، عندما ظهرت فجأة عربة "ترام" صفير فوق القضبان التي تستند السيارة لعبورها، لم يكن "الترام" الصفير في حالة جيدة وربما استطاعت السيارة عبور القضبان أو ربما لا.. المهم أن "الترام" اصطدم بالسيارة، ودفع بها بنصف نحو حائط.

اصيبت "فريدا" في هذه الحادثة بكمور خطيرة في الحوض والأضراس مع إصابة عمودها الفقري في ثلاثة مواضع، نتيجة اختراق مسند الكرسي المعدني لجسمها من الخصرة إلى أعضائها التناسلية، فتحطم حوضها بشكل شبه كامل، وجرمها من الإحجاب طيلة حياتها، حيث أجهضت ٦ مرات، الأمر الذي كان له عظيم الأثر في نفسها، وطعمها بالمزيد من الحزن، واضطرت "فريدا" التي خضعت لاثنتين وثلاثين عملية جراحية إلى البقاء ثلاثة شهور في المستشفى، ثم عادت إليه لاستمرار الألم الشديد، الأمر الذي دعا الأطباء إلى أن يفرضوا



ويادات معاناتها مع المرض وهي في سن السادسة ١٩١٣. حيث أصيبت بشلل الأطفال الذي سبب لها آلاماً نفسية شديدة، تركت فيها أثراً مؤلماً، خاصة بعد أن تسبب في تشوه ساقيها وقدمها اليمنى مسبباً إعاقة دائمة. ومن وقتها وسافها اليمنى منتظلاً ضعيفة ورقيقة مثل العصا، إلا أن ذلك لم يمنحها من متابعة دراستها في المدرسة الإعدادية الوطنية، وحتى لا تسمح تعليقات زميلاتها في المدرسة اللاتي أطلقن عليها اسم "فريدا الصلابة الخشبية" و"فريدا الكسيحة" ولقب "أم رجل خشب"، فضلت أن ترتدي ملابس الأولاد أو جوارب صوفية طويلة وثقيلة برغم حرارة الجو.

كان والدها فناناً ومصوراً محترفاً، حيث حصل على مكانة متميزة لما قام به من دور أساسي في توثيق العمارة

حزيران ويستمر لغاية ١٩ آب ٢٠٠٧. الذي تمت استعارة أعماله من متاحف ديترويت، ولوس أنجلوس، وميامي، وسان فرانسيسكو، ونايوا (اليابان)، في إطار إحياء المكسيك هذا العام للذكرى المئوية الأولى ليلاد فريدا.

ولدت الفنانة ماجدالينا كارمن فريدا كاهلو كولريون في ضاحية كويواكان، المتاخمة لمدينة مكسيكو سيتي يوم ٦ تموز عام ١٩٠٧، لأب هندي تنتمي أصولها إلى سكان الغارة الأصليين وأب ألماني مهاجر. وقد قامت فيما بعد بتغيير تاريخ ميلادها إلى العام ١٩١٠، لتزداد ارتباطاً بالثورة الشعبية المكسيكية "ثورة زاباتا" التي أطلقت شعلتها الأولى من جنوب البلاد.

بداية العلامات
كانت حياة فريدا مرتبطة بالألم منذ البداية، حيث ولدت بصحة معتلة،



عليها ارتداء قميص من الجيمس لمدة ٩ شهور.

في هذه الفترة طليت "فريدا" من واندتها الأدوات اللازمة للرسم، طليت أمها الغدام بمسحرة وأحضرت لها سريراً جميلاً، وحامل للواحد يمكن أن تضعه فوق ركبتيها من جانب، ويمكن أن تثبته في سريرها من جانب آخر. كما أحضرت لها ريشاً والواناً، وباليته، بالإضافة إلى مرآة تثبت أمامها في سقف الغرفة، بحيث تتيح لها أن تشاهد نفسها، لأنها كانت محرومة من نفسها، ومن هنا بدأت محاولات فريدا الفنية في عالم الرسم بشكل مكثف، فالتجعت سلسلة من الصور الذاتية - البورتريه - التي تتحدث عن ألمان، وقلتها.

كانت تلك البورتريهات التي رسمتها بمنزلة ترجمة حية لأمها، فاللوحات سوداوية، تسودها الأشكال المباشرة، وكانت تلك الأعمال أيضاً بداية لسلسلة طويلة من الصور الذاتية، التي شكلت معظم أعمالها فيما بعد، واستمرت كذلك حتى عشية وفاتها، تقول الفنانة:

« لقد سألوني كثيراً عن إصراري

على رسم هذه البورتريهات الذاتية، في البداية لم يكن هنا اختيار آخر أمامي... عندما تجد أعلى رأسك صورتك الشخصية فإنها تتحول إلى فكرة متسلطة تهشك، والرسم كان وسيلة لتخاطمني من هذا القهد ».

لقاء فريدا بأشهر رسام في المكسيك

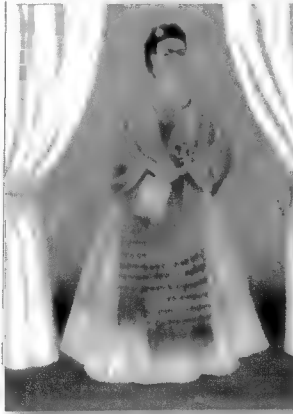
في عام ١٩٢٦ استطاعت المشي ثانية، وبدأت تتردد إلى الوسط الفني، الذي كان معظمه في الحزب الشيوعي المكسيكي، وبعد عام - كانت في العشرين من عمرها - انضمت للحزب الشيوعي كوسيلة للتصال وتحقيق الذات، وظلت تشارك في التظاهرات العمالية وفي على كرسيتها المتحرك، وتبذلها السياسي تمكن حكماً على لوحاتها، إذ أدخلت السياسة في

رسوماتها خدمة للحزب وللثورة، الأمر الذي لم يظهر إلا في أواخر حياتها الإبداعية، في شكل خاص، من خلال ثلاث لوحات هي: "الماركسية شفاء المرضى" و"فريدا وستالين" و"بورتريه وستالين" غير مكتمل.

وفي عام ١٩٢٨ التقت بالفنان ديفيو ريفيرا " أشهر رسام جداري في المكسيك، والناطق الرسمي الفني باسم بلده، عندما هاجته بزيارتها الأولى، في مبنى وزارة التربية في العاصمة المكسيكية، حيث كان يرسم لوحة جدارية، وخاطبته قائلة ديفيو، انزل، لم آت لأغازلك، بل لأريك رسومي » أعجب ديفيو بتقنها الكبيرة بنفسها، وانجذب إليها. بعد ذلك أخذ يزورها، وتوطدت بينهما علاقة سحران ما اتجهت نحو الرومانسية، والاهتمام بمظهرها لتأخيه التزين بشرائط وزهور في شعرها وعقود وحلي حول رقبته، فكانت بذلك أشبه بأميرة من قبائل الأنكا. تلك العلاقة جعلتها تزداد قناعة بضرورة تحسين تقنياتها الفنية، بتشجيع ودعم من ديفيو ريفيرا.

الزواج...

في عام ١٩٢٩ طلب "ديفيو ريفيرا



" بيها من والدها، وفي ٢١ أبريل ليلة الاحتفال بالمرس، بدت معه مثل حمامة بجانب فيل، ولم تكن أمها راضية عن زواجهما، ورفضت حضور الاحتفال، لأنه كان متزوجاً ويكبرها بنحو عشرين سنة.

بعد عدة أيام أقام العروسان حفلًا فخماً وكانت ضمن المدعوين " لولى مارين " زوجة ديفيو الأولى، وحدث ما لم يكن أحد يتوقعه، فجأة طلبت " لولى " الصمت من الجميع، وتقدمت نحو فريدا ورفعت طرف فستانها وهي تصرخ: " انظروا إلى هاتين السافلين البائستين المشوهتين الخاليتين من اللحم، اللتين فضلهما ديفيو على ساقى ».

ولم تتوقف المفاجآت عند هذا الحد بل انهالت عليها العروس " فريدا " بالضرب والصفع، وألقى " ديفيو " العراك بطلاقات نارية في الهواء.

في عام ١٩٣٠ مرت فريدا بتجربة إجهاض سببت لها الالاماً نفسية وجسدية هائلة، وكان الحمل بناء على نصيحة الأطباء، وقد كان " ديفيو " في هذه الفترة متفرغاً لجدارية قصر كورتوبوس.

بعد ذلك قصد الاثلاث الولايات المتحدة، بدءاً من سان فرانسيسكو، إلى ديترويت، ليستقرا أخيراً في نيويورك، وقد رسمت فريدا في نيويورك لوحتها التي حملت اسم "لوبي معلق هناك"، وهي لوحة رمزية، كانت باكورة سلسلة من الأعمال المماثلة التي أنجزتها بعد ذلك، والتي حفلت بالرموز الدينية، الشعبية والوطنية المكسيكية في آن.

وفي الولايات المتحدة جاءت لـ " ديفيو ريفيرا " طلبية كبيرة من قبل الملياردير " جون روكفيلر"، الذي كلفه بإنجاز عدد من الرسوم الجدارية، وهنا تعرف إلى النحاتة الهوائية " لويز فيفيلسون " التي أصبحت عشيقته، فالتقت منه " فريدا "

ولقد لازمت تلك الصفة أعمال كاهلو، التي قالت مع ذلك: "سريالية؟ لا أعتقد أنني كذلك، فلم يحدث لي قط أن رسمت أحلامي، بل إنني لم أرسم سوى واقعي أنا". ويرغم دفاعها على إنها لا تنتمي إلى أي مدرسة فنية، إلا أنه أكد لها أنها من المدرسة السريالية، ودعاها إلى عرض أعمالها في باريس.

في العام التالي، أبهرت فريدا وحدها إلى باريس لحضور المعرض الذي نظمه أندريه بريتون تحت عنوان "المكسيك"، وقد تضمن أعمالاً مكسيكية متنوعة، منها ثمان عشرة لوحة لفريدا، وفي كتالوج المعرض سجل "بريتون" هذه العبارة: "إن فن فريدا كاهلو هو شريطة تحيط بقنبلة".

في هذه الأثناء اشترى متحف اللوفر صورة ذاتية لها كانت قد رسمتها عام ١٩٢٨، وكتب بيكاسو

إلى ديفو ريفيرا قائلاً: "لا أنت ولا (رييرا) ولا أنا نجهل رسم الوجوه مثل فريدا كاهلو".

وشمرت فريدا "بالوحدة في باريس، ولم تجب فيها سوى بكاندريّة نوتردام حيث أوقدت شموعاً لها وزوجها ديفو ولتروتيكي، ولم تجب ضاحية مونارناس لأن ديفو تجول فيها في الماضي.

وعلى ذلك فكل شيء ليس مظلماً أمام السيدة الشابة، ففي يوم افتتاح المعرض كان ضمن الحاضرين الفنان الكبير كلتيديسيكي الذي هناها وعبر عن مدى تأثره بما شهده، واحتضنها مبهر "بين ذراعيه، وغفغها "أرسمت" بالهاتني والمجاملات، وعبر "بيكاسو" عن إعجابه وأهداها بهذه المناسبة قرطاً من العاج، وكان رد فريدا على هذه السمفونية من المدح: "إن هؤلاء السرياليين ليسوا سوى جماعة من المجانين".

في العام ١٩٢٩ رسمت لوحة "فريدا وفريدا" وتبدو الفنانة عفاً بشخصيتين، ويقلبن متواصلين عقلاً في يقينين إحداها تمثل الزئ المحلى، وهي تحمل مقص قطع شريان القلب، وتحول الدم إلى زهور فوق الفستان



كويوواكان "والمصروف باسم" البيت الأزرق"، وقد عاشت "فريدا" مع "تروتيكي" في ذلك البيت قصة حب ملتهبة، إلى أن توفي في الحادي والعشرين من آب العام ١٩٤٠، فصببت لها تلك الوفاة المزيد من الحزن، والبيت الأزرق هو الآن متحف وطني بالمكسيك، تتناول معروضاته حيات فريدا "ولوحاتها".

كما شهد ذلك العام الجانب الأكبر من إنتاج "فريدا" من الأعمال الفنية، حيث رسمت لوحات عديدة، منها "مرضعتي وأنا"، موت ديماس، جدتي. والداي. وأنا". والعديد من الأعمال الفنية، التي حملت الصيغة الشخصية البعثة، التي ميزت أعمالها، الثمرات إلى أنسريه بريوت

في العام ١٩٢٨، وصل الأدب الفرنسي أندريه بريتون إلى المكسيك لإلقاء عدة محاضرات، وعبر لـ "فريدا" من إعجابه بها وأنه يحب فعلاً رسمها، كما أذهلته النزعة الفنية السريالية، التي يمتاز بها الفن المكسيكي، ولا سيما في تلك الحقبة. وكانت "فريدا كاهلو"، في رأيه، من ضمن جيل جديد من فنانتي المكسيك السرياليين الأبرز.

بارتباطها بملاقة مع المصور الشهير "نيكولاس موراي" مصور (هاتني فير)، الذي التقط لها صوراً كلها نموّة وشاعرية.

في العام ١٩٣٤، عاد "ديفو" و"فريدا" إلى مكسيكو، وسكنوا شقة صغيرة بشارع ألتافيستا، في بناء صممه خوان أورغورمان "في سان أنجل، وهناك، تعرضت فريدا "لإجهاض آخر.

وكانت "فريدا" قد علقت على الحمل أملاً كبيرة لتنجب. كما ذكرت في يومياتها. "الصغير، ولكن أجهض الجنين بعد حضائها نحو الأسبوعين في المستشفى، وقد عبرت عن مشاعرها تجاه تجربتي الإجهاض الأولى والثانية. في لوحتين في أحدهما نرى امرأة ممددة على سرير، في وضع الولادة.

الجزء الأعلى من جسمها حتى رأسها مغطى برداء، وفيق السرير هناك إشار بداخله صورة مرسومة لسيدة الألام، ورسمت في أسفل اللوحة شريط خال من أي كتابة، تقليدياً يحمل هذا الجزء صلاة وشكراً للسيدة العذراء على ما حققته من بركة للألم التي وضعت، كما خضعت "فريدا" في هذه الفترة لعملية جراحية في رجلها اليمنى، لتتواصل عملية التشويه الجسدي، التي عانتها "فريدا" طيلة حياتها، وانعكست من خلال أعمالها الفنية، التي ازدادت تشوهاً وألماً.

في تلك الفترة انجرف "ديفو" في علاقة غرامية مع شقيقة فريدا "كريستينا" الأمر الذي أوقها في كآبة عميقة فانفصلت عن زوجها وعادت وحيدة إلى نيويورك.

بعد نيويورك، عادت "فريدا" إلى مكسيكو في العام ١٩٣٧، وكان زعيم المناشقة وأحد قادة ثورة أكتوبر "ليون تروتيكي" وزوجته "ناتاليا" قد وصلوا للكو، للإقامة في العاصمة المكسيكية بعد أن طلبا اللجوء السياسي، فذهبت "فريدا" وحيدة أيضاً لاستقبالهما عند مرفأ تامبيكو، وقد نزل تروتيكي وزوجته في منزل "فريدا" هي



الأبيض. الصورة التي لم يكن يفضلها ديفو. والأخرى هي زي أوروبي وهليها منزوع خارج جسدها، هذا العمل يجسد الصراع بين انتمائها للوطن وأصولها الأوروبية، وهو أحد الصراعات التي عاينها فريدا في حياتها إلى جانب معاناتها من آثار شلل الأطفال والأمم النفسى الذي سببه لها.

الارتباط للمكسيك

لم تكن فريدا في أعمالها ارتباطها وانتمائها لوطنها المكسيك، وقد عبرت عن ذلك في لوحاتها "بين حدود المكسيك والولايات المتحدة الأمريكية" ويطلق محمود سعد على هذه اللوحة بالقول: "لقد بداها بتوسط اللوحة وافقة بزعم وإياد بين عالمين متناقضين، عالم مكناته آثار تاريخية حضارة الهند الحمر، تقف بشموخ لتتقاطع السماء التي تتشكل من سعابتين تتناحان فيما بينهما، سعابة للشمس وأخرى للقمح. فيحدث انسجام وتناغم بين العمران والطبيعة، وتحاول فريدا أنمنسدة الضميرين المضيقين أي الشمس والقمر بإضفاء ملامح وأحاسيس إنسانية عليهما، حيث يتخالصان ويتمازجان كأنهما عشقان، فيومض البرق بضوئه لنهر سماء هذه الحضارة التي تقوم في اللوحة وقامت أيضاً في الواقع على أرض كلها خصوبة وعطاء".

ويشير محمود سعد أن العالم الثاني الذي تصوره "فريدا كاهلو" هو: "عالم الولايات المتحدة الأمريكية الذي تنتصب فيه بديل الآثار المصانعة التي تنفث دخاناً كثيفاً يلوث الجو، ويدل الجذور في أرض المكسيك التي تعبر عن إيشال الحضارة في القديم، نجد أسلاك كهربائية اصطناعية ترتبط بكافش الضوء الذي تنتشر من الفنانة "فريدا" إشعاع الموضحة لتلتقط لها نحن كمكتفين لعملها الفني صورة وهي عروس في أبهى حلها تقف بين عالمين متناقضين، حامله راية بلدها بيد وراية الولايات المتحدة بيد أخرى، وبين أصابعها سيارة ترمز لمخلفات هذه الحضارة القتل، وأيضاً لاحتراق الفنانة لأن السجاعة لازمت "فريدا" في الكثير من أعمالها إلى درجة أنها أصبحت من المكونات الأساسية لأعمالها".

هكذا استطاعت الفنانة أن تعبر

عن حضارة شعبها الذي ارتبطت به جسداً وروحاً بإبراز التناقضات بين عالمين متجاورين جغرافياً، هذا الارتباط بالوطن سجلته في معظم لوحاتها، عندما رمزت إليه في الكثير من لوحاتها سواء برسمه على شكل خصللات شعرها التي تنصس في الأرض، أو على شكل جنود طبيعية، فتتوحد بذلك الذات والوطن.

تأثراً للآراء...

في العام ١٩٤٠ عادت "فريدا" إلى "ديخ"، ووصلت إلى نوع من "المصالحة" مع علاقاته المتفرقة، باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من طبيعته، وكانت من جهتها، وعلى الرغم من الكآبة التي أصابها جراء خيانت المتجسدة دوماً، تتجرف بدورها في العديد من العلاقات، ولعل تلك العلاقات الخارجة عن المألوف آنذاك يزجوها "ديفو"، جعلتها شائكة لافتها في الأوساط الاجتماعية والفنية، وقد تحدثت "فريدا" عن تلك الناحية من حياتها مع "ديفو" بالقول: "إن أكون زوجة لديفو، هو أروع شيء في العالم، إلا أنني أتبع له الحرية في علاقاته مع نساء أخريات لأن ديفو ليس زوجاً لأحد، ولن يكون كذلك قط، بل هو صديق وشريك رائع".

في العام ١٩٤١ عرضت صعداً من لوحاتها في معهد بوسطن للفنون المعاصرة، وفي العام التالي أصدرت فريدا صحيفتها، التي كانت عبارة عن صفحات تحتوي على عدد من الملاحظات والرسوم، بالإضافة إلى العديد من اعتراضات الحب لديفو، وعبارات تحمل عمق شعورها بالوحدة، كما كتبت عن نظرتها إلى العالم، وإلى جسمها المشوه الذي كان يزداد تشوهاً مع كل عملية جراحية جديدة يأمر بها الأطباء.

وقد شاركت "فريدا" في ذلك العام أيضاً في المؤتمر المكسيكي الثقافي، وعرضت ميجداً في المتحف الحديث للفنون في نيويورك، كما تم تعيينها مخرجة في معهد الرسم والنحت لإيميرالد. التابع لوزارة التربية في العام ١٩٤٢.

بين العامين ١٩٤٤ و١٩٥٤، استمرت "فريدا كاهلو" في الرسم، والمشاركة في المعارض المحلية والدولية المختلفة، فرسمت في عام ١٩٤٦ "الليل المجرع

"وسط غابة من سيقان الشجر العارية من الأوراق، وفي خلفية العمل رسمت بحر تضربه عاصفة رعدية، وفي مقدمة العمل رسمت جذعاً ملقى على الأرض وقد اكتسب بالأوراق، واستبدلت الفنانة رأس "الليل" برأسها، ونرى الجسد الأليل مصاباً بتسعة من الصهام، وعلى الرغم من الدماء التي تسيل من جروحها، نراه ما زال واقفاً، بل وفي حالة توهي بالمقاومة والصمود، واختار "فريدا" للفنل هنا، له أكثر من معنى رمزي، فهو يمثل القدم اليمنى من حضارة الأزل، وهي القدم التي عانت من التشوه منذ كانت طفلة، وهو ما أكسبها لقب "أم رجل خشب".

كما تألمت نشر صحيفتها وكتبت مقالة بعنوان "ملايح ديفو" وفي الفترة نفسها، ازداد تعلقها بديفو برزاً من خلال لوحاتها، حيث رسمت "ديفو في أفكاري"، "ديفو وأنا" وغيرها من الأعمال، وحازت أيضاً على جائزة تكريمية من وزارة التربية، بعدما طلبت من طلابها ترتيب جدران الصفحات العامة في ضاحية كويوكاكان، أما "ديفو" فلم يرسم "فريدا" سوى مرة واحدة، وذلك في جدارية تمثّر عن الفصال المبشري، حيث ظهرت في شكل مناضلة في لوحة بعنوان "نزفة الثورة البروليتاريّة"، نشر السلاح".

وفي هذه الفترة من حياتها دأبت فريدا كاهلو على كتابة مذكراتها ريباً لأنها لم تعد تقوى على الرسم، وقد حاولت مرة الانتحار بشرب كمية هائلة من مشروب "التنكيلا" المكسيكي و"الكوتاكلا" وأيضاً بمنج المشروب ماء، لم يعد شيء يبهما، ويكتفي أن الضمور تخفف قليلاً من آلامها النفسية والجسدية والماعفية، ولكن دون جدوى على ما يبدو، حيث قالت فيما بعد:

"كنت أشرب لأغرق نفسي، إلا أن الألم اللتين سرعان ما تعلم السباحة، ولا شك أنه غمرني بتلك البادرة، التي تتم عن حسن تصرف من جهته".

وبالنسبة كانت تشرب المزيد من الضمور حوالي لترين يومياً، وكانت تمزج الضمور بالأدوية ثم بالمورفين وهذا حسب تعليمات طبيبها للتخفيف من الآلام.

بداية النهاية

كان العام ١٩٥٠ هو موعد بداية



المنظمة ديمقراطياً، ورئيسها المنتخب "جوزمان".

في يوم ١٢ تموز ١٩٥٤ جاء لزيارتها زوجها "ديفوريغيرا" فأمته "فريدا" خاتماً بمناسبة مرور ٢٥ عاماً على زواجهما، ولكنه دهش وقال: "إن احتفالنا لا يزال بعد أسبوع"، ولا شك بأن فريدا كانت على علم بذلك، ولكنها شعرت إنها بعد أسبوع لن تكون هنا.

وفعلًا لفظت فريدا كاهلو أنفاسها الأخيرة في البيت الأزرق في كويوواكان، في الثالث عشر من تموز العام ١٩٥٤. وهي في السابعة والأربعين من عمرها، وقد وضع جثمانها لبعض الوقت في قصر الفنون الجميلة في مكسيكو، وحضر وداعها الأخير كبار الفنانين والسياسيين ورؤساء البلاد.

وكانت قد أوصت قبل

وفاتها بأن يحرق جثمانها ويتحول إلى رماد، وقد قالت لوالدها: "لقد سئلت طويلاً على السير ولا أريد أبداً أن استلقي داخل نمل".

وحسب وصيتها، تم إحراق جثمانها فحولت إلى رماد، وذلك في غرفة مدينة دولورتييس في صيف شديد الحرارة من صيف المكسيك.

ويعد ثلاث سنوات على رحيلها، لحق بها "ديفوريغيرا"، التي أمضت حياتها وهي مفرمة به، حتى الرق الأخير، وقد طلب في وصيته أن يدفن في القبر نفسه إلى جانبها، في منزلها في كويوواكان، إلا أن وصيته لم تحترم، وعادت الحكومة لتبشرف وفاته ونقله إلى مساحة عظام المكسيك.

سيارة إسعاف، هزيلة، بنوب ملاكي، تقطيد، ولم تكن تقوى على الوقوف، لتلقى مديح المعجبين، وهي مستلقية، ولما عادت إلى البيت، كتبت تقول: "أه يا (دونا فريدا) كالودي ريفيرا، يا صاحبة الجلالة العرجاء، الألم الصامق الذي يداهمك لا سيبل إلى مداواته".

في العام نفسه، استمرت مأساة فريدا التي تعرضت لالتهاب الفرجيرينا في رجلها اليمنى، ما أدى إلى بترها، وأمام الطبيب الجراح لم تعلق بكلمة، كما لم تمارش، ولم تترك حتى صوته ظل متماسكاً، وهي تقول:

"هذا أفضل... إن هذه الساق الملعونة ظلت تسممني لمدة سنتين... والآن انتهى كل شيء... لن تسبب لي متاعب بعد اليوم".

بعد ذلك، وأصلت عرض لوحاتها في أماكن عدة، من ضمنها المجلس الفني البريطاني، وفي العام التالي، دخلت إلى المستشفى مرتين، بسبب إصابتها بالتهابات رئوية. ومع ذلك لم تتوقف عن نشاطها السياسي والاجتماعي، حيث شاركت في مسيرة للاحتجاج والتشديد بقيام آل "سي أي إيه" بالتخلص من حكومة غواتيمالا

النهاية بالنسبة إلى "فريدا"، التي أدخلت المستشفى مجدداً، حيث قضت نعمة أشهر نتيجة إصابتها بالتهاب قديم في إحدى فقرات عمودها الفقري من زمن الحادث، الذي تعرضت له، وتابعت في تلك الفترة الرسم، على الرغم من ألمها، فكانت لوحة "أسرتي" التي لم تنهها.

في العام التالي، رسمت فريدا لوحة بعنوان "لوحة ذاتية مع الدكتور خوان فاريل"، و لوحة لوالدها بالإضافة إلى لوحات عدة من الطبيعة الصامتة.

وفي العام ١٩٥٢، نظم "ديفوريغيرا" معرضاً استمادياً لزوجته، في قاعة الفن المعاصر في مدينة مكسيكو، بإدارة لولا الفاريز براهي، وهذا هو المعرض الفردي الوحيد في حياتها، علماً بأن ممرض فريدا عديدة أقيمت بعد وفاتها، وقد احتوت لوحات المعرض على عناصر عديدة مثل: القلب، دماء تزرف من جرح غير ملتئم في جسدها، حليب يدر من ثديها، قطرات تتشكل من دموع تتدفق في عينيها، العمود الفقري، القرد، البنياء، أخصان مورقة، نباتات المكسيك... وقد وصلت فريدا إلى المعرض في

فريدا كاهلو، أسطورة الفن المكسيكي



المادة والتحكيكي ارنش

البراع،

الحلة لتكتية (السورية) العدد: ١٧، الفصل الرابع ٢٠٠٠م

دي. نقابة، العدد: ٢٠٠٥ م

جريدة القرن، العدد: ٥٦، ٢٠٠٥ م

حديث الصمت

اميرة الصري *

تَنُوحُ النَّيَالِي،
فَلَا تَعْرِفُ الْعَابِرُونَ بُكَاءَهُ،
وَلَا يَزِرُغُ الصُّوَرُ فِيهَا انْتِشَارُ،
فَلَا هَوْلُهَا لِحِفَّةِ يَرِغَوِي
وَأَهْأَزِيجُهَا لَا تَزَالُ تُدِيرُ النُّوَاخَ،
وَيَتَنَحَّبُ الصَّمْتُ فِيهَا جُنُونًا
فَتُنتَفِضُ لِمَوْتٍ مُتَحَلٍّ لِحَفَظَاتِ انْتِفَاءِ،
تُعَاوِزُهَا فِي الضُّيَاعِ، وَعِنْدَ انْتِدَادِ الْفَضَاءِ،
يَنَامُ عَلَى وَجَعِ خَفَرَتِهِ الرُّؤْيُ، وَالْأَيَادِي،
وَتُوقِفُهُ وَخَزَاتُ الضُّبَابِ بِأَعْمَاقِهِ،
فَيَصِيحُ: يَا لَدِي،
تَهَبُّ السُّهُولُ، وَتَصْخُرُ الْأَزَقَةُ وَالشُّرُفَاتُ،
وَيَتَنَادَى غِنَى الْحَفَظَاتِ انْتِفَاءَ السَّيِّئِينَ،
أَلَا تَذَكَّرِينَ؟
إِذَا ضَاءَ هَذَا الْفَضَاءُ، وَزَعَزَعَتْ الْبَاكِاتُ،
وَأَلْسَلَتْ الطُّيُورُ نَاقَاتِهَا فِي هَيْأَمِ،
تُفَوِّصِينَ فِي النُّورِ نَشْوَانَةً فِي هَيْأَمِ،
وَيَنْسَجُ مِنْ صُورِ الْحُلُمِ أَهَاتِهِ، وَالْقَصِيدُ،
تُعَاغِبُهُ عَاشِقَةُ الرُّوحِ مَسْكُونَةٌ بِالنَّشِيدِ،
وَيَحْلُمُ، يَصْطَادُ أَنْسَامَ هَذَا الْخُصْمِ،
فَتُكَبِّرُ فِي السَّاهِرِينَ الْوُجُودُ،
وَأَلْفَاءُ مُتَشَكِّكًا بِالْغُيُومِ، وَأَوْهَامُهُ لَا تَنَامُ،
سُدَى، يَتَوَسَّلُ أَرْحَامَ عَاشِقَةٍ،
لِحِفَّةِ الطَّلُقِ،
فِي رَحْمَةِ الْإِرْتِطَامِ،
وَأَلْفَاءُ، تَغْفُو السُّنُونُ بِقُوْدِيهِ، وَالْأَمْنِيَاتُ نِيَامُ،
فَمَا أَكْمَلَ النُّزْفَ، حَتَّى اسْتَرَابَ بِهِ الْوَأَقْفُونُ،
سَبَابَا الْكَلَامِ.

يُضِيءُ عَلَى سَاحِلٍ يَحْتَفِي بِانْتِشَارِ الْغُبَارِ،
وَيُرْسِمُ أَنَاثَهُ صُورًا،
فَتَهَبُ الصُّرَاصِمُ، تَحْلُنُ كَبِيرَةَ الْمَوْتِ،
تَسْتَنْهَضُ الْإِنْتِظَارَ،
يَنَامُ عَلَى شَاقِقٍ مِنْ دُفُوعِ الْخَالِي،
وَيُرْسِمُ الْأَمَةَ حَقْرًا،
لَا تَلَاذِمُ مَوَاتِي الدِّيَارِ،
كَذَا تَلْتَمِزُ الْقِتَاهِيدُ فِي صَدْرِهِ
فَتُؤَجِّجُ فِيهِ نِزَاعِي دُكْرَى
لَهَا فِي الضَّلُوعِ أَوْلَى،
أَشَارَ بِأَحْلَامِهِ،
وَإِطَالَ التَّنَائِي، فَمَا حَلَّتْ بِأَمَانِيهِ
شَطَحَاتُ الصَّغَارِ،
كَمَا أَيْدَعَتْ زَهْرَةً فِي الْحَرِيقِ،
بَكَى، هَبْ ذَاتُ جُنُونٍ وَصَاحِ،
وَمَا أَدْرَكَتْ لَوْ غَبَّتْهُ جُشُودُ الْحَيَارَى
فَأَيُنِغُ فِي الضَّفَقَاتِ الشَّبَاحِ،
يَضِيحُ لِلنَّسَاءِ بِوَقْعِ مَرْيَبٍ
وَتَغْوِي الرِّيَّاحُ،
وَأَوْهَامُهُ تَسْتَفِيقُ عَلَى أَنَّهُ
فِي ضَمِيرِ الْمَوَاعِيدِ، بَيْنَ الْجِرَاحِ.

وَأَرْقَنِي أَنَّهُ لَا يُجِئُ النَّهَامِي،
يَجُنُّ إِلَيَّ وَطَنَ سَابِيحٍ فِي الْمَجَرَاتِ
فَوْقَ النُّجُومِ.
يُعْلِقُ فِي الضَّوءِ أَحْلَامُهُ،
وَيُحَاصِرُ بِالْأَغْنِيَاتِ الْآدِينَ.
كَمَتَتْ تَبَارِيحُ بَحْسِي
عَلَّقَتْ تَهْنِئَةً فِي مَشَاجِبِ قَلْبِي
وَفِي حَشَرَجَاتِ السُّكُونِ.
هِيَ التَّلَمَاتُ تَرَاوَعُ أَحْلَامَ
هَذِي الْجِرَاحِ
وَتَحْشُدُ فِي الشَّهَقَاتِ وَلَاحِي،
أَظَلَّ أَصَارُهُ صَمْتَ الرُّؤْيِ وَهِيَ سَكَرَى،
وَأَرْكَبُ سَارِيَةَ الْوَهْمِ.
حَتَّى انْخِلَاقَ الْفَضَاءِ
وَقَبْلَ اغْتِمَالِ الضُّمَاءِ الْفَيْقِ،
لَأُخْتَبِرَ أَنَّ الرِّيحَ الْفَصِيصَةَ
تَرْقُبُنِي فِي الْمَهَاوِي.
وَأَنَّ الشَّمْسَ الْوَسْطَى تَتَلَاظِمُ فِي دَاخِلِي
سَحَرَتْ أَعْيُنِي ثُمَّ نَامَتْ.
وَلَا أَعْرِفُ إِلَّا أَنْ كُنْتُ أَرَوُّ إِلَى الْأَمْسِ
أَمْ لِلْغَرِيبِ الَّذِي يَخْطِي فِي بِمَاثِي.
وَأَعِجُّ مِنْ صَمْعِ الْكَلِّ مِنْ غِيثِ الضَّوءِ
أَطْوَارَ هَذَا الْفَضَاءِ.
وَلِلْقَاءِ مُنْتَهِيًا بِالتَّهَانِي
وَمُنْتَهَمًا مِنْ سِيَاطِ الْحَقِيقَةِ.

هَنَّاكَ أَفْجُوهُ مَاسِكًا ذَعْرَهُ،
يَسْتَقَرُّ جَمِيعَ اللُّغَاتِ.
وَأَطْرُدُ وَهْمِي، قَتْلَهَا زِلَّ الْخُرَافَاتِ
تَكْثُرُ حَوْلِي الْمَرَاتِ وَالْفِغْمَعَاتِ.
فَتَقْسِلُنِي بِالتَّحْدِي الْأَمَانِي،
وَتُجَرِّبُنِي مَوْجَةَ الْمَهَاوِي الْغَرِيقَةِ.
وَأَهْجُرُ قَدَاسَ مَوْتِي،
لَأَقْبِضَ فِي مَذَارِ الْجَنُونِ أَحْتِ خَطَايَ،
وَذِي ضُورٍ لَا تَدَامُ وَلَا تَسْتَبِيحُ الرَّحِيلَ،
تَرَفُّ إِلَى الْوَالِقَيْنِ نَبَأًا،
وَلِلْمَارْمِئِينَ نَبَأًا.
بِهِنَّ السَّمَاءُ الَّتِي سَوَّفَ تَخْرُقُ يَوْمًا
بِكُلِّ الْوُعُودِ الَّتِي أَصْبَحْتُ مُتَمَكِّنًا.
فَقُلْ صَدَقَهُ يَسْتَرْيَحُ عَلَى الْحَقَائِقِ الصَّدَا؟
جَمَعْتُ سَرَابَ الْوُجُودِ
إِلَى لَفْظَةٍ كَدَتْ أَنْسَى سَوَاحِلَهَا
فِي الْفَجَاجِ الْمَصْنُوعَةِ.
وَأَوْشَكَتِ الْأُمْنِيَاتُ بَأَنَّ تَنْمُرَأَى
عَلَى قَابِ ضَوْفٍ مِنْ نَهْمَةٍ
بَارِكَاكِ الْخَلِيفَةِ.
خَشِيتُ غَسَى تَقْبَازِي الْأَعَاصِيرِ
فِي تَطْلُقِهَا
أَوْ تَهَبُ الزَّلَازِلُ مَذْعُورَةً أَوْ صَعُوقَةً.
وَأَعْدُو إِذْ لَاخَ فِي الْفَجَوَاتِ يَرِيقُ مِنَ الْوَهْمِ
أَرْضُهُ بِالسَّلَافَةِ.
لَقِي بَضْعَ طُوفَانٍ دَمِعَ
خَشِيتُ سَدَى أَنْ أَرِيقَهُ.
أُخْطِفُ صَعْتَ الْحُرُوقِ عَلَى صَفْحَةِ الْقَلْبِ
حَتَّى التَّهْدِي.
مَا شَفَنِي أَيْبَعْتُ.
هُوَ اللَّامَةُ صَرِيحَةٌ وَعِدْ
وَلَكِنْ لَوْنَةُ اللَّيْلِ لَمْ تَسْتَطِعْ أَنْ تَرَاهُ.

أَكْدَسُ فِي الضَّوءِ
أَشَدُّ أَضْرُوحَةً لُزُورُهُ تَفْتَحُ خَالِقَةً،
وَتُسَافِرُ وَجَعًا بِأَوْبَةِ الْخَالِقَيْنِ،
الْمَلَمَّ أَجْسَادُ وَهْمِي وَأَوَّلِقَهَا
لِتَقَادِي انْتِشَارِ جَدِيدِ.
وَلَكِنِّي بَدَوِي أَمَاسُ هُجْرَ الرِّيحِ
وَأَرْكَبُ غَايَةَ اللُّجْجِ.
وَأَضْرِبُ فِي فُلُوتِ تَدَاسَلٍ فِيهَا الضُّجُجِ
ضَفِيقًا.
هَنَّاكَ ضَمِعْتُ أَرْصَدِي
وَأَضَعْتُ الْفُتُودَ الَّتِي كَلَنْتِي، عَهْدُ.
تَعْمَأُ الدَّيَالِي بِأَقْصَارِهَا وَالدَّوِي
فَأَيُّ هُبُوبٍ يَلَاسُ أَعْطَافَ قَلْبِي خَلْفِي؟
تَحُطُّ عَلَيَّ لِشَمْعِ أَصْدَاءِ وَفِعِ الْغُبَارِ
إِذَا مَا تَضَامَعُ فِي صَفْعِ وَجْهِ عَيْوَسِ،
وَكُنْتُ أُمُّ بَهْشِيمِ ضَلِمْ
بِهَيْكَلِ فَكْرِهِ.
وَكَانَ الْفُلَامُ بِذَلِكَ الصَّبَاحِ جُوسُ
يَحْرُكُ غَايَةَ الرِّيحِ تَطْلُمُ زَهْرُهُ؛
لِتُطْرُقَ هَذَا الْوُجُودَ بَلِيقَةً عِيدُهُ.
وَأَضَمْتُ لِلشَّمْسِ تَعْمُرَ حُرْنِ الْمَلَايِينِ،
خَزَنَتِي.
دَعَوْتُ الشُّوَارِعَ عَنِّي تَسْتَرْيَحُ بَحْسِي
فَلَيْسَ بِهَا غَيْرُ أَحْلَامِيهَا، وَتَغْنِي.
وَهَذَا النُّجْلُ،
بِنَا يَسْتَعِمْ مُخْتَصِرًا لَوَعَةَ الرِّيحِ
وَاللَّحْظَاتِ.
وَبَلَدُ الْفَوَائِيسِ قَدْ أَخْجَلَتْهَا الشُّمُوسُ،
نَهَارًا خَمْسِي.
وَأَسْمَعُ هَمْسَ الْمَرَاتِ يَسَالُ زَحَلُ الصَّخَارِي
مَحْكَمَةً بِالضَّعِيفَةِ،
وَأَسْمَعُ أَتَاتَ رِيحِ السُّمُومِ
تَوَصَّدَهَا الرُّغْبَاتُ السَّجِجَةُ.
كُنْتُ فِي الْأَنَامِلِ الشَّرِيعَةِ،
وَبِحَارٍ وَلَكَّ.
وَرَعْدَةٌ نَبِضُ تَتَاسَلُ غَمْرًا
فَوْقَ يَدِ هَرَاتٍ نَفْ.
تَقَالُ الْمَسَالِكُ زَاكِيَةً فِي جُذُوبِ الْكَانِ
فَاطَوِي الْقُرُونِ بِحُكَّةٍ أَنْفِ.



قصيدة

وسطرٌ وحيدٌ من الشعر يكفي لهضم الزمان

أحمد النقيب *

- (١) البيت
افتتحه
والفتش فيه عن الزمن المفقود
- (٢) منذ رأيت الموتى
يندفعون إلى حجر في التربة
رحت أهنم بيتي
وأكوم في الساحة
ما جمعت من الأحجار
- (٣) قبل هبوب الريح إلى صدري
اتلفد عمري
روح إلى كيس مربوط في زاوية
- (٤) اشتاق لشعر مضموم
مثل الخاتم
في أصبع طير
لا يقع الصقر عليه
- (٥) ما بين العزة والغزة
نقطة
يتجمع فيها النخل
تداوى فيها العين من الحول
ما بين العزة والغزة
نقطة
أول إيقاع خلفي
ورهان الكر على الحجل
غرفة الروح
تدل على أول نقطة
- (٦) المرأة نصف ملاذ أمن
وبهاء كامل
وللرأة حجاب الأنفاس
إذا صار العاشق كاهن
- (٧) قال العشاق قديماً
لا يعرف سرّ العاشق إلا العاشق
والقول إذا نام العشاق عن الفوضى
في هذا الزمن المشطور إلى نصفين
لا يعرف سرّ العاشق
إلا من عاد بخفي حنين
- (٨) النخل الأسود في زمن ما
حين يمر على شفة السفن ،
ويخلط ما يبدو شقياً بعد غياب
الشمس
يتلو صحف الترجس ،
ثم ينام قليلاً فوق العين ،
لا يعرف

وأبعثُ حياً،
في مستنبتِ هذا النض

(١٢)
... وسطرٌ وحيدٌ
من الشعر
يكفي لهضمُ الزمان
... ونصٌ وحيدٌ
يؤثّر هذا المكان
أقولُ إن كان يمشي
وحيداً
تعجّلُ بيومين،
لا شك أنك في سالف الدهر
كنت تراعي يدي
حين تغشي دم الزعفران

(١٣)
روحٍ
ستدخل في مقام المطفئة
فهي التي جمعت
خطاب الشعر من لدن الإنسنة

(١٤)
القرصاء تأملٌ وخضوعٌ
تأتي تعلّقهُ القلوب،
وإن يكني
هف الندى،
والخضوعُ البريق
خزّن يساق إلى الأصول
بلذة
ودمٌ
فروعٌ
القرصاء كأنّها اختلتها
ويذهارُ سمائها ممنوعٌ

(١٥)
ما قل كلامي
حين أريدت النص قصيرا
فالنص وإن قل كلامي
يذهب في التلاويل بعيداً،
ويعودُ كبيراً

نحوي،
وإعادت انثاني سماءً أخرى
أولّها نجمٌ
آخرها بركة ماء

مر شبيهي
لكني حين جعلت الشعر
سماءً حبلتي
أمرني الشعراء

(١٦)
ليض من غيض
سلسلة من واقع ما كنتُ
ذهبت إليه وحيداً،
كي استنبت أول تجربة للنقص
دخل الحكي إلى المتخيل
القباض جمر التاصيل
إلى ماء الشعر

الصاعد بركان الحمول من العص
الحجري
إلى دورته في السرد
والناطق باسمي
يوم ولدت
ويوم أموت

من أين يجيء الهمس

(٩)
العُرب الصوتية
في الحجرة السفلية للصلصال
حين أتيت أشب على صوتي
نفخت دمع صباها في جسد الموال
عزّنتي من وجع
لا يدخله القابض جمرأ
إلا حين يكون الحال بديل الحال
العُرب الصوتية،
أول امرأة تبكي
في آخر جملة ريج حنّتها التمثال

(١٠)
مر شبيهي
حين نزلت،
وبي ما يجعلني متهماً
بالنقر على دف الأسماء
مر كما لو أنّ سماء هبطت
من خلوتها

أشعر

* أشاعر لبيبي



مزمور الجمعة اليتيمة

محمد مفرادي *

اغمض عيني،
-المتجعتين بحلم الأمس-
وابحث عنها
واواصل حزن الليل
لاكمل فيها النص،
واشعل سوسنة في الأفق،
وانسى مدناً عاتمة
وحقولا
عامرة، بالأسن.
أه من هذا الكاس !!
ياخذني في وادي النمل
"سليمان" يمر
يرى رجلاً مغبر الوجه... ويمضي،
لا يسعطني الهدوء،
لا ياخذني الباب إلى المحراب،
ولا يشعلني الفئط
فاوغل في الصدر،
لازرع ما كان الحقل ينوء به،
وأقيض على جسد الأبنوس
مكتظاً بعناييد الرغبة،
والإغواء.
ما أروع هذي الاسماء...
طيف يتلأه في كاس
مترعة، بطيوب الضوء.
ويعدل على فائحة القلب المشبع
أبخرة،
ورداً،
محتفلاً بحضور الوعد
يا الله...
كم ابتسم الحظ لنخلتنا
وهي تعانق سيده
لم ترسل للغار عباءتها
كي يحمل هذا الشجر الطالع
تفاح الخمر...
وتوت الشفتين
يا الله !!
لو تجمع ما أرق مني
لاكون لها وطناً مكنملاً
ودرباً مشرعة،
وحقولا وارقة للموصل،
واغنية،
وبساطاً مشغولاً،
من رمش العين
يا الله !!
كم كان العمر جميلاً
لو أننا قبل ثلاثين خريفاً
كنا طيرين !!

واوما لي جسدي
أن هب للرقصة
ما يوظف فيك الظما للتسلق،
فوق سقوف الغيم.
هيب للصبا أريكته
وانثر ما شئت من الفضة
فوق الجدران.
بندول الساعة،
يطرق باب سقيفتنا
الليل قصير... كان
ما أظن أن ينسل الليل
وينطفئ الفارس
في الميدان...
ويذوب الشمع على مائدة الوقت،
 ويفترق النجمان.
ما أظن أن توميء لي
أن أمضي،
فأقول : متى؟
وأقول : الآن !!
ما أعذب هذي الآن !!
لو كانت، يا سيدتي،
بغداً الآن !
×××
لم أكن
نقش الوشم على الشفتين.
وبنات الورق
وبنات الشهد
تلوذ الشمس إلى محراب تهجدها.

لم تكن امرأة من صلصال
تلك السيدة الد... سيجها قلبي،
وعلى أوتار أصابعها،
أشعل في العتمة قنديل الروح،
وقال:
هذا السوسن
أكثر مما يحتمل البال
أكثر مما يتسع الصدر...
وتحتل الأوصال.
تلك السيدة الحلم
إذا حل الليل
وأطلق موال الرغبة فيها...
وأطال.
تلك الد... عنت على موعدها
قبل نضوبي،
وشحوبي،
قبل مجيء الزنزال،
أهجي الخطو إلى عتبات صنوبرها
لأسافر مرتحلاً بالضوء،
ومكتملاً بريح العشق،
ورائحة النعناع.
تلك السيدة الد... أرخت للريح
ضفيرتها
فاحتشد الفل على الشرفات

الأرض ارتجت
حملق ذاك الآخر في الماء عميقاً..

.....

.....

دوى صوت السيد..
والآخر..

..... مات

أعشاب نجيم الجفاف

الطيب طهوري *

٣- أعشاب

وراي بعيني.. هنا ظنين
يعد الأول للثاني كفاً..

ويعد للثاني كفاً..

يفتحان العشب..

ويقسمان عناق الفجر..

...

...

وإذ يلمع في الظلمة دلول..
يقتتلان!

ورأيت طيوراً تتصمخ بالماء..
وماء يتلأل في النهر..

ونهر يحضن أشجار شواطئه..
أشجاراً تتعالى ساقية

بحراً..

اسماكاً تراقص فرحاً بالموج
الدافيء..

...

...

...

لكن..

حين مدت يدي في الماء
ارتعد البحر.. عنيفاً..

صار دماً..

وأصابع قطعت من كفي..
وبواخر ترمي جنناً..

وسواد..

...

...

ورأيت بدأ..
تنشقق في الأوحال..

تشد يدي..!

ويدور هناك.. هنا..

والرمل فحيح يتناسل صمماً عجري..

والرياح تمد مداها للأشجار..

تكسرهما..

والأطفال صدى..

أوتاراً من أشواك

السيد والآخر ذاك النعيا

حيا الآخر - والماء يغطي الطرقات -

لم يسمع - كان السيد مبهتاً حد

التخمة بالورود حدائقه -

وقف الآخر

مد يديه الى الماء..

السيد هاج

١- نجيم

يحزن طفل الارصفة البلهاء..

اذ يحمل اكياس العزة..

يبدأ بالصمت كرامة كفيه..

يفامر صوب المارين..

دكاكين البلح البحري..

شبابيك نوافذ خيفته..

رمل الاسوار السفلية..

نجيم النخل الهارب من خضرته..

يحزن..

يبكي موج حزين خطاه الى النهر

الأول..

يفتح بالأحجار الماء الثلجي

بأجراس الليل يبذل قامته..

اسفل..

اسفل..

كومه جنب جدار الشهقة..

آخر ثقب..

في هذا الموت الوطني..!

٢- جفاف

العام جفاف

والفصل جفاف أكثر

والسيد مبهت حد التخمة يندى ورد

حدائقه

والماء يغطي الطرقات..

والمارون زرافات..

وحدائق..

لا أحد يسمع صوت بكاء الحنفيات

كان الآخر يحمل قربته / قريته..

الحالة الاجتماعية ويبدو أن النساء من أكثر الشرائع الاجتماعية القابلة لتقديم هذا الجانب الإبداعي بالشكل المؤثر والمقبول بحكم ما تتحمله المرأة من أحاسيس رقيقة وصوت عذب وقدرة أدائية دقيقة ومؤثرة بسبب صدق الانفعال وعمقه.

و البعض لا يرى في هذا الجانب الفني لدى المرأة من ميزة حضارية إيجابية بسبب تكوينات خاصة ومعطيات تحيط بالحالة الحياتية من انتكاسات واستقصاءات اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية أو من تخلف ثقافي شكّل تعصباً من جهة وعدم قبول لحالة ارتخاء نفسي أو إبداع فني يفتح مجالات واسعة للتخلص من الأزمات والبحث عن مخارج، بدلاً من الانغلاق والتأسي الذي لا جدوى منه. وفي هذا المجال أذكر هذه الأبيات التي غنتها عبقاء مع عودها في دار مسلم بن يحيى مولى بني زهرة:

بَيْتٌ أَذِي شَفَّ الشَّوَابَ بِهِ
فَرَحَ الَّذِي أَقْبَى مِنَ الِثَمِّ
فَاسْتَبَقْتَنِي أَنْ قَدْ كَلَفْتُ بِكُمْ
ثَمَّ أَهْمَنِي مَا شَفَّتْ مِنْ عِلْمٍ
قَدْ كَانَ صَرَمٌ فِي الْمَمَاتِ لَنَا
فَمَجَلَّتْ قَبْلَ الْمَوْتِ بِالصَّرَمِ
بَرَحَ الْخَفَاءَ فَأَيَّ مَا بَلَكَ تَكْتُمُ
وَلَسَوْفَ يَظْهَرُ مَا تَسْتُرُ فَيَعْلَمُ
مِمَّا تَضْمَنُ مِنْ حَزِينٍ لِنَبِيهِ
يَا قَلْبَ إِنَّكَ بِالْحَسَنِ الْمَحْرَمِ
بِأَلَيْتِ الْكَلَا فِي حَسَامٍ بَارِضِنَا
تَلْقَى الْمَرَامِي طَامِعًا وَتَحْنِنُ
فَتَدْنُو لَدُنَّ عَيْشِنَا وَنَعِيمِهِ
وَيَكُونُ إِخْوَانًا فِيمَاذَا تَقْتُمُ

وهناك أيضاً الشاعرة وحسانة التميمية، التي عاشت في دار المدينيات الملحقة بقصر الأمير عبد الرحمن الأوسط، وأجادت في الشعر وحققت مكانة بسبب جودة قريحتها وجمال كلامها ودقة أدائها ولا سيما في الوصف واللمح الممزوج بالحكمة والوعظ.

ومضات المرأة

في الحياة الأدبية الأندلسية

• نادية الخليج •

لا يزال الحديث عن المرأة ودورها في الحياة العامة وإنتاجها العلمي والأدبي يتطلب الكثير من الدراسات والأبحاث الواسعة في الحياة الثقافية التي يتشكل منها العصر المدروس. ويتدرج في ذلك المجتمع الأندلسي الذي تشكل مع دخول الإسلام إلى شبه الجزيرة الإيبيرية وتكون المجتمع الأندلسي الجديد في حياته.

بالجمال والتنوع والصخب، وهي مجالات تتعلق بها النساء وتتميز بها. لقد عاشت المرأة الأندلسية في أجواء قرطبة وقصر الحمراء وغرناطة واشبيلية وفي تلك التربة انبثت إبداعاتها وأورقت كزهرة الزمان وتفتت كهديل الحمام كانت فيها مشاعر النساء حساسة مرفقة كما هي عاداتها وإبداعاتها.

وأول جوانب الإبداع عند المرأة هو الجانب الفني وهو جانب هام برزت فيه المرأة الأندلسية بالرغم من اختلاف النظرة الاجتماعية بشأنه.

الفن والغناء أو الموسيقى والغناء هو جانب مهم في الحياة العامة يدل على الحس الفني والمشاعر والذوق الذي يحمله المجتمع وبالتالي فهو تعبير عن

لقد عرفت الأندلس منظوراً فكرياً عربياً إسلامياً في إطار الوحدة والتكامل، بالرغم من بعض تمظهرات التمايز والاختلاف والخصوصية.

وفي مختلف المصنفات الأندلسية المرجعية نشر على مقاربات جامعة، قابلة للدراس والتحليل، تعرف من خلالها على تيارات ومدارس الفكر النهوضي الذي ساد الحياة الأندلسية.

إلا أننا في دراستنا لثقافة المرأة الأندلسية وإبداعاتها الأدبية نلاحظ إهمال غالبية الدراسات المرجعية في هذا الميدان للمرأة ودورها كما نلاحظ التقليل من شأنها مقارنة بما سجل ودرس عن الرجال. بالرغم من العلاقة الجدلية للفتنة بين إبداع المرأة والطبيعة الأندلسية التي عرفت

الدور الاجتماعي:

والى جانب الفناء والشعر فإن الكثير من النساء تقوفن بالعلم والفصاحة ويشاركن علماء المجتمع بفنون العلوم الأخرى مثل «البهاء بنت الأمير عبد الرحمن الحكم والتي كانت من أهل الزهد والعبادة والتي كانت تتقن في كتابة المصاحف وتحببها في المساجد ودور العلم وألبيتها ينسب مسجد البهاء في قرطبة.

ونذكر أيضاً «الشفاء» التي تزوجها الأمير عبد الرحمن بن الحكم بعد أن اعتقها بسبب حسن عقلها ودينها وحماستها لمساعدة المرضى والضعفاء والإنفاق على المساجد وألبيتها ينسب مسجد الرريض الفريسي من قرطبة. ومن شدة مكانتها التي حققتها بفضل سمعتها وفعلها لمخير فقد حرّر الأمير محمد أهل قرية فجع البشري من المغارم حين احتتموا بغيرها. ونذكر أيضاً «عائشة بنت أحمد القرطبية» فقد كانت أدبية تقيّة حسنة الخلق في كتابة المصاحف عبدة الشعر المرتجل من شعرها الذي أرتجلته للمظفر بن المنصور بن أبي عامر حين دخلت عليه وبين يديه ابن له:

أراك الله فيه ما تريد

ولا برحت معاليه تزيد

فقد دئت مخايله على ما

تؤلمه ومآلعه السعيد

فسوف تراه يدراً في سماء

من العليا كواكب الجنود

وكيف يخيب شبل قد ضتمته

إلى العليا ضرامعة اسود

فانتقم آل عامر خير آل

زكا الأبناء منكم والجنود

وليدكم لدى رأي كشيخ

وشيخكم لدى حرب ولید

ولادة والإنتاج الشعرية:

وأجواء ولادة بنت الخليفة المستنقي بالله ومنتداهما تعطينا فكرة واضحة عن الدور الذي كانت تستطيع المرأة أن تضطلع به من مكانة الأدب والشعر وما يقدمه لصاحبه من ميزات واحترام

دعوات الحب

والتمايز السلبى

التي ما يزال بعض

المتعصبين يتنادون

بهاهي دعوات تصدر

عن جهالة يعانون من

عقد نقص وخوف.

اجتماعي، وتمتّع صاحبه بما فيه المرأة بكامل حرية التعبير في فنون القول من غزل ووصف ومديح وفخر وسجال مع الرجال قصيدة بقصيدة وقافية بقافية الأمر الذي يدل على المساواة والتندية مع الرجال.

يقول «ابن بشكوال» في «الصلة» عن ولادة وأجوائها... كانت أدبية شاعرة، جيزة القول، حسنة الشعر. وكانت تناضل الشعراء، وتساجل الأديباء، وتقوى البرعاء، وعمرت عمراً طويلاً. ولم تزوج قط... ويتابع فيقول: وكان مجلسها بقرطبة منتدى لأحرار العصر، وفناؤها ملياً لجياد النظم والنثر، يمشو أهل الأدب إلى ضوء غرقتها، ويتهالك أفراد الشعراء والكتاب على حلاوة عشرتها، وعلى سهولة حجابها، وكثرة منابها، تخلط ذلك بملو نصاب وكرم وأنساب، وطهارة ألوان، على أنها وجدت للقول فيها السبيل بقلة مبالاتها، ومجاهرتها بلذاتها.

كما قال عنها «ابن سعيد» في «المغرب» بعد ذكره أنها بالفقر بكليّة بالشرق إلا أن هذه تزيد بمزّة الحسن الفائق.

وأما الأدب والشعر النادر وخفة الروح فلم تكن تقصر عنها. وكان لها صنعة من الفناء، وكان لها مجلس ينشأه أدياء قرطبة وظرفاؤها...

وفي موضوع التندية مع الرجال تقول الفاتنية:

ويسطو بنا لهو فتمتق الهوى
كما اعتنقت في سطوة الريح أفنان

ألا ليت شعري والفرق يكون، هل
تكونون لي بعد الفرق كما كانوا

ولا تنسى خساء الغرب والتي لقيت
بشاعرة الأندلس (حملة بنت زياد المؤيد)

وقنا لفضة الرمضاء وإد
سقاء مضاعف الفيت العميم

حللنا دوحه فحنا علينا
حنوا المرصعات على الفطيم

وأرشفنا على ظمأ زلالا
الذ من المدامة للتدليم

يصد الشمن أثنى وأجهتنا
فيحببها ويأذن للنسيم

يدرع حصاة حالية العذارى
فتلصص جانب العقد النظيم

وعنها يقول (ابن سعيد): يقال لئساء غرناطة المشهورات بالحسب والجلالة: «العربيات» لحافظتهن على المعاني العربية. ومن أشهرهن زينب بنت زياد الوادي وأختها حمدة.

وفي علوم الدين برزت أم شريح المقرئ من الشبيهة والتي كانت تقرأ القرآن خلف ستر برواية نافع وتلتزم عليها الكثيرون من أمثال أبي بكر عياض بن أبي بقي إضافة إلى أن ابن حزم العالم الأندلسي الكبير كان يرجع فضل تعلمه إلى النساء اللواتي تريس عندهن، علماً وحفظاً للقرآن والحديث وتفسيره.

وفي عصر المرابطين والبرغم من انحصار وانكماش الثقافة عما كان عليه الأمر في عصر الطوائف فإننا نلاحظ تألق عدد كبير من النساء اللواتي شاركن مشاركة فعالة في تطور الحياة الأدبية إلى جانب الرجال استطعن أن يعدن منهن أم الحسن بنت القاضي الطنجالي، التي كانت تهجد قراءة القرآن ونظم الشعر وتومئع بنت يوسف بن تاشفين، أم طلحة وشعرها الذي اشتهرت به في صنها لأحد من تطلع إليها:

هي الشمس مسكنها في السماء

فمرّ الفؤاد عزاءً جميلاً
فلن تستطيع إليها المصود
ولن تستطيع إليك نؤلاً

المرأة في عصر الموحدين:

أما المرأة في عصر الموحدين فقد كان دورها كبيراً يحكم التشجيع الكبير الذي بذله الموحدين على كسب المعارف وتأسيس المدارس وتعمير المعاهد وتشجيع قدوم كبار العلماء والتعليم المجاني للرجال والنساء فقد شجّع الخلفاء بناتهم على التعلم ليكن قدوة في الثقافة كما هو حال «زينب بنت يوسف بن عبد المؤمن» والشاعرة الأديبة حفصة بنت الحاج التي علّمت النساء في دار المنصور، وهي صاحبة الأبيات المرتجلة التي وجهتها للمنصور:

يا سيّد الناس يا من
يُؤلم الناس رفقده
أمان علي بطرس
يكون للدهر عدده
تحطّ يمينك فيه
(الحمد لله وحده)

وهو شعار الموحدين كما كان شعار بني نصر في غرناطة «أغالب إلا الله» وفي الحب تقول أيضاً بطريقته الخاصة:

يا من اجانب ذكر اسمه
وحسبي علامة
ما ان أرى الوعد يقضى
والعمر أخشى انصرامه
اليوم أرجوك لا أن
تكون لي في القيامة
لو قد بصرت بحائي
والليل أرخى ظلامه
أنوح وجداً وشوقاً
إن تستريح الحمامة

وقد قال عنها ابن دحية في «المطرب»: حفصة من أشرف غرناطة، رخيمة الشعر، رفيقة النظم والنثر. ومن الشاعرات تذكر أيضاً «أم الهناء بنت القاضي أبي محمد بن عبد الحق بن عطية» التي درمت ونهلت من علم

أبيها وأشدته شراً حين رآته يبكي
على فراق بلدته بعد تعيينه قاضياً على
ألمرية:

جاء الكتاب من الحبيب يأذه
سيزوري فاستعبرت أجفاني
غلب السورور عليّ حتى أذه
من عظم فراق معرّتي أبكاني
يا عين صار الدمع منك عادة
تيكّين في فرح وفي أحزان
فاستقبلي بآثي شروم لقاءه
ودعي الدموع لليلة الهجران

ومن أشبيلية نذكر الشاعرة الشبلية وهي الجريئة فيما وجهته إلى السلطان يعقوب المنصور تذكر فيه ظلم ولاية بلدها وصاحب خراجها

قد أن أن تيهي العين الأبية
ولقد أرى أن الحجابة باكية
يا قاصد المصير الذي يُرجى به إن
قصر الرحمن رفع الكراهية
ناد الأمير إذا ولّفت بياحه
يا راعي إن الرعية فانية
أرسلتها هملاً ولا مرض لها
وتركتها تهب السباع العادية
شلب كلاً شلب وكانت جنة
فأعادها الطافون ناراً حامية
خافوا وما خافوا عقوبة ربهم والله
لا تخفى عليه خافية

وفي هذه القصيدة ما يدل دلالة

عرفت الأندلس
منظوراً فكرياً
عربياً إسلامياً
في إطار الوحدة
والتكامل بالرغم
من تعظّمات
التمييز والاختلاف
والخصوصية.

واضحة على تدخل المرأة الأندلسية في القضايا العامة لرفع الظلم لدى أصحاب القرار الأمر الذي يشير إلى أجواء المرأة الراضية في تطبيق العدل والوائقة من أن طلبها لتطبيق العدل سيقبل القبول، مستدّة في ذلك إلى مفهوم العدل الإسلامي الإنساني.

ما أردت أن أقدمه من هذه اللوحات عن المرأة الأندلسية يشير إلى أجواء الأندلس الأدبية من جهة والثقافية أيضاً وإلى قبول الرأي النسائي من جهة أخرى، الأمر الذي يندل على نظرة الاحترام والمساواة وعلى أجواء الحرية وقبولها بحكم المبادئ والأخلاق الإسلامية التي كانت تسود قيم المجتمع الإسلامي الأندلسي.

ولمحم آخر لفت نظري وتوقفت عنده. فلقد أجمعت الدراسات الأدبية الأندلسية على نزوع الشاعر الأندلسي إلى المعنى القريب وجنوحه إلى طلبه حتى غدت غرابية المعنى هدفاً يسعى إليه الشاعر ومقاييساً تقديماً يحتكم إليه الناقد.

الأمر الذي أفضى به إلى الغلو والإطالة والعبث بالقدسات الدينية وإلى توسيع جوانب المعنى والتلاعب به وتكراره وفاد في نهاية المطاف إلى اسقام كثيرة وإلى التعقيد والتكلف أحياناً أخرى.

أدت جميعها إلى الفساد من الناحية الدوفية والإفراق المرذول والغلو السمج الذي أفرغه من محتواه الشموري والفكري والحيي. والأمثلة على ذلك كثيرة ولست بمصددها فهي موجوعة غريبة.

لكن المرأة الأندلسية بقيت بعيدة عن هذا، محافظة على مواضعها وعباراتها ومشاعرها وبالتالي قيمها المستندة إلى المبادئ والأخلاق الإسلامية. وبهذا نستطيع التأكيد أن المرأة أكثر حفاظاً على القيم البانية لأركان المجتمع ومبادئه الحقّة. في حين أن الرجال يتسارعون إلى الهدم أو النلو وبالتالي إلى الفحش؟؟؟ كلما وجدوا فجوة ومجالاً.

خاتمة:

إن هذه المعلمات تدعونا إلى التوقف عند هذه الظواهر الحضارية الإيجابية بدلاً من بصوات الحجب والتمايز السلبى التي ما يزال بعض المتحصبين ينادون بها.

فيذور تشجيع المرأة وفتح آفاق الإبداع والمشاركة الإنتاجية لحياة المجتمع وعطاءاته هي بذور أساسية في الحضارة الإسلامية وبالتالي فإن إمكانات الانطلاق إلى مستقبل إبداعي منفتح هي ظل قيم حضارية إسلامية هي إمكانات مستقبلية واسعة.

إن هذه المعلمات الأندلسية ما تزال توحى للثقافة العربية والإنسانية عمورا وإبداعا لا تتوقف سواء مع مرافقتهم ولوزكا أو مع أحمد شوقي ومحمود درويش وسميح القاسم أو مع محمد ديب أو الطاهر وطار وأحلام مستغانمي أو خير الدين الزركلي وبدوي الجبل وعبد الوهاب الباتى ومؤنس الرزاز

المصادر والمراجع:

بذور تشجيع المرأة وفتح آفاق الإبداع والمشاركة الإنتاجية لحياة المجتمع وعطاءاته هي بذور أساسية في الحضارة الإسلامية

وغالب لها ومفدى زكريا وعزیز الحبابي وعابد الجابري ونزار قباني وأحمد عبد المعطي حجازي وآخرون كثر من المبدعين.

إنها ليست ذكريات نسيقي منها التهام إنها حياة تستمد من أنفاس الماضي لفحاتنا لنا ولاسيانها والبرتقال هي شبه الجزيرة الأيبيرية وللعالم

اجمع إنه زمان الوصل الأندلسي وهو زمان مستمر مستقبلي كما الأنغام والموشحات والفلسفة والتصوف.

هاللى كل نجمة من نجوم السماء الأندلسية اللواتي اغنوا حياتنا الأدبية والحيوية فكانوا لنا منارات أدب وعلم استضاءنا بها واهتدينا وارتقينا. أقدم شجرة ياسمين شامخة ازدهت في تربة الأندلس الأسبانية لتتلاها نجومها البهضاء وليعبق شميم مسكها في فضائات المتوسط بجنوبه وشماله ويكون عنصر وصل ومحبة لا ينقسم بين الشعوب العربية والإسلامية وبين الشعوب الأوربية والمسيحية، ومنارة للانفتاح والمساواة بين أبناء البشر جميعا بغض النظر عن العرق والجنس، فيزداد العطاء والإنتاج والإبداع مع بناء عصر نهضوي جديد.

كاتبه وكاتبة من سميرة
ebrahima@ecs-net.org

- 1- فتح الطيب من حصن الأندلس القرطبي وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب القرطبي، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي القاهرة.
- 2- الأندلس من فتح الطيب للقرطبي - إصدار دعتان درويش، محمد الصوري، وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٠.
- 3- أبو الحسن علي بن بسام الششتري القاهرة ١٩٦٩.
- 4- تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيدة قرطبة داحسان محلي، دار الثقافة بيروت طبعة ١٩٧٣/٢.
- 5- تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين؛ داحسان محلي، بيروت ١٩٧١.
- 6- الأدب الأندلسي من فتح إلى سقوط الخلافة داحمد هيكل - ط ١٠ ١٩٨٦ دار للمعارف القاهرة.

المرواش

- ١- يمكن ملاحظة ذلك في كتاب الدكتور إسحاق حباس على أصيبتها، وكذلك الدكتور أحمد هيكل ودمحمد رضوان الفيلة ودمجودت الركاوي وغيرهم من أساتذة الأدب الأندلسي.
- ٢- فتح الطيب ج ٤ ص ١٢٧.
- ٣- فتح الطيب ج ٥ ص ٢٠٠.
- ٤- فتح الطيب ج ٦ ص ٢٦.
- ٥- فتح الطيب ج ٥ ص ٣٢٧-٣٢٨.
- ٦- نظر الأندلس في فتح الطيب للقرطبي - إصدار وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٠ ص ٥٢٢-٥٢٣.
- ٧- نظر الأندلس في فتح الطيب للقرطبي - إصدار وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٠ ص ٥٢٣.
- ٨- بقصد تشجيعها - على بنت لحليلة المهدى، البلسي، وكالت أيضاً أدبية وشاعرة، تتسم بغنى الفروع.
- ٩- فتح الطيب ج ٦ ص ٢٢.
- ١٠- الأندلس من فتح الطيب للقرطبي - إصدار وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٠ ص ٥٣٦.
- ١١- فتح الطيب ج ٥ ص ٣٠٢.
- ١٢- (بصلك)
- ١٣- فتح الطيب ج ٥ ص ٣٠٨.
- ١٤- نظر الأندلس في فتح الطيب - إصدار وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٠ ص ٥١٤.
- ١٥- فتح الطيب ج ٦ ص ٢٨.
- ١٦- فتح الطيب ج ٦ ص ٢٩.

إشكالي، متعدد وهجين، يمزج بين الأثيوغرافي والروائي، وبين الشعري والسري، بين الكتابة والتظير للكتابة، كأننا يريد أن يكون شكلاً وجيزاً مكثفاً ومتعددًا منقسمًا في الآن نفسه؟

هذه من الأسئلة التي يمكن أن نطرحها بعد قراءة سوق النساء، فهي رواية تتقدم إلى القارئ كأنها في صورة مفارقة: من جهة أولى، هي كتاب من الحجم المتوسط لا تتعدى صفحاته الثمانين، كأننا أمام كتاب بخيل شحيح، لا يحب كثرة الكلام والثرثرة، ويقول من الكلام ما قل ودل. ومن جهة ثانية نلمس من عنوان الكتاب وعناوين فصوله هذا الميل إلى اللعب والإيهام والتريز والتعدد والانقسام، فالكلمات والبيارات والجمال والفقرات تفيض بالدلالات والإيهامات، والنص في مجموعه يأتي وجيزاً ومكثفاً، متعددًا ومنقسمًا، مثيرًا ومستفزًا، قلقًا ومتوترًا، ساخرًا وفكاهيًا، صادقًا وحكميًا، خادعًا وماركا، موزعًا بين لغات وأصوات ورؤى متعددة ومتمازجة.

٢ - سوق النساء والفهم النقاسي للكتابة:

نقترح مقارنة الرواية من ثلاثة مداخل مستوحاة من النص نفسه: المرأة، الألم، اللعب، وهي مداخل تسمح بأن نعيد بناء مفهوم الكتابة كما تؤسسه رواية لا تكتفي بكتابة مفامرة، بل هي تجعل من الكتابة نفسها موضوعاً للتأمل والتفكير.

تجربة عبد الرحيم ولبانة هي موضوع السرد والحكي، وقد تكفل كل واحد منهما بسرهما من وجهة نظره، كما عمل شاهد ثالث على كشف المسكوت عنه في ما حكته الشخصيتان المحورتان. ويتقدم عبد الرحيم في محكيه على أنه كاتب يفكر في كتابة تجربته وعلاقته بلبانة، كاشفاً النقاب عن المعنى الذي تتخذه الكتابة

المرأة والألم واللعب

في "سوق النساء" للكاتب المغربي جمال بوطيب

د. حسن المودت

"أما..."

عندنا خطًا لقاء لا غير

ضميني إليك، أو عودي..." (سوق النساء، ص ٢٢)



١ - سرقت النساء أو الرواية الإشكالية:

سوق النساء أو ص. ب ٢٦ هي

أول رواية يصدرها القاص الشاب جمال بوطيب سنة ٢٠٠٦. ويمكن تصنيفها ضمن ما يسمى اليوم: رواية قصيرة كشكل جديد بدأ يتأسس في الأدب السري المعاصر، ولم يزل بعض ما يستحق من العناية، خاصة وأنه يبدو نوعاً أدبياً إشكالياً: أ يتحدث بالمقاييس الكمية أم بالمقاييس النوعية أم بهما معاً؟ أهو شكل ينسب إلى فن الرواية أم أنه شكل يريد أن يتجاوز الرواية بممارسته اللعب وتقنيك نظام الكتابة وإعادة ترتيبه وتنظيمه؟ إلا يمكن الحديث هنا عن شكل سري

عند إنسان يقاسي آلام فقدان الوحدة والغياب.

يمكن اختزال حياة عبد الرحيم دباشي في محطتين مركبتين: الأولى، فقد فيها أمه، ويبدو هذا فقدان كأنه متجذر في النفس، والثانية، فقد فيها لبنة، ويبدو هذا فقدان كأنه يصعد الإحساس بلا جدوى البحث عن امرأة تحل محل الأم. وبين المحطتين، هناك البحث المتواصل عن بديل للأم، هناك الاستقرار والانتقال من حب إلى آخر، من جسد إلى آخر، من امرأة إلى أخرى، بشكل يمكن أن يبدو من خلاله عبد الرحيم كأنه الطفل المظلوم الذي يحاول باللعب ويجتهد اللعب أن يجد الجسد البديل، وأن ينسى آلام فقدان الجسد الأول، ذلك فقدان الكبير. وممارسة الكتابة بالنسبة إلى عبد الرحيم لا تخرج عن إطار هذا اللعب الرمزي الذي يجعل الصفحة البيضاء تقوم بدور الأم، ويجعل الكتابة تقوم بدور المرأة.

سوق النساء رواية نقول الجرح والأم، وغايتها لا تنحصر في كتابة تجربة عاطفية انتهت إلى الفشل، أو في كشف العقد والمكونات والظواهر النفسية المتعلقة بقمص الحب التقليدي، بل إنها تحاول أن تعرفنا على "أنا" متألمة من خلال محكيها الخاص، من خلال أسلوبها ولغتها، مع ما يصاحب ذلك من إحساس وإيقاع وتقطع وتفهم وانفعال. وتبدو الكتابة كأنها كتابة الجسد، بأعضائه وأعصابه، أو كأنها لقاء حي متور بين جسدتين ماديين: جسد الكاتب وجسد الصفحة. ويبدو هذا الأخير كأنه يقوم بدور الجسد المفقود الغائب: جسد المرأة، وتبدو الكتابة كاشتغال على الحساد، لأنها تسمح لأننا الساردة بتجاوز أزمتها، وتعدي آلام الغياب والفقدان، واستعادة قوى الحياة، وممارسة اللعب والكلام والكتابة.

ولا يهم هذا الاقترب بين الكتابة واللعب ما تحكيه هذه الشخصية فقط، بل مما تمكن ملاحظته بالنظر إلى الكتاب في مجموعه، في طريقة ترتيب فصوله، وتأليف عناوينها،

سوق النساء رواية نقول الجرح والأم، وغايتها لا تنحصر في كتابة تجربة عاطفية انتهت إلى الفشل، أو هي كشف العقد والمكونات والظواهر النفسية

وبالنظر إلى النص الروائي في بنيانه الصغرى والكبرى، في منطقتيه وموئته، وكأنه، فالأمر يتلاق هنا بكتابة تمارس اللعب وتتهدد الأنظمة المألوفة في الكتابة والتلقي، لا يهّمها أن تستجيب لانتظارات القارئ أو الناقد أو تيار أدبي حتى ولو كان تجريبيًا.

فالكثافة هنا تجربة ذاتية، مبدئية، تكتب عن الجسد والجسد، بجسد ساووم يكتب على جسد الصفحة، يقول حكايته ومأساته وتجربته مع الآخر، مع جسد آخر، وينقش الآلمه وجراحاته، ويهيئ ذكرياته وأحلامه، ويفكر كيف يجعل من الكتابة سفينة النجاة، أي تلك الكتابة التي تشتغل على الحساد، وتخرج الحي من الميت؛ ما هي الكتابة عنك وإليك أصبحت الما يتفي أن اتخلص منه... وأن أنظلم منك... (ص ٢٥).

٢ - اللعب بالكلمات أم الكتابة واللعب

أول ما يفاغح القارئ وهو يشرع في قراءة هذه الرواية أو يطالع على عناوين فصولها هذا الميل إلى اللعب بالكلمات. قد يكون ذلك من أجل بيان قدرات المصادر اللغوية، أو من أجل إلياس النص لباساً موسميًا باستعمال الجناس أو تكرار الكلمات في المقطع الواحد كما في الأسطر الأولى من الرواية:

"توقفت تراجعاً نمت كلامها بكونه

دمابة خفيفة لا غير.

لم يتع ما توقعت. ولوقت: (ص ٧).

وقد يكون الغرض من اللعب بالكلمات، بل بالكلام، أوسع وأبعد، فلا ينحصر الأمر في اللعب بالكلمات والألفاظ، بل يمتد هذا اللعب إلى التركيب والتأليف. وتكفي ملاحظة عناوين فصول الرواية: عنوان الفصل العاشر هو: رأس الخيط، وعنوان الفصل الثامن: خيط الرأس. الألفاظ نفسها وبالنسبة هي التي نجدها في العنوانين، ولكن بتركيب منابر، ويختر من أمكنتها، ويميد تزيينها وتركيبها. وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن العنوان الأول: رأس الخيط يرتبط بالطرانق والأساليب المألوفة في السرد الشفوي اليومي، فإن قلب تركيب هذا العنوان إلى وجه الآخر: خيط الرأس يبدو كأنه اشتغال على التركيب المألوف القار، بتفكيكه وإعادة تزيينه وتركيبه، ربما بهما عن ذلك التركيب الآخر، المقابل للمناظر، للضمير والغائب، ويبدو اللعب بتركيب الكلام كأنه بحث عن وجه آخر للظلم المألوف، وبحث عن حكاية أخرى لم تقل بعد، وبحث عن معنى آخر لم يكتب بعد.

ولهذا نجد اللعب يشمل طريقة بناء الكتاب وترتيبه وتصنيفه، ذلك أن الفصول لم يحصل ترتيبها على الطريقة المألوفة في تأليف الكتب، والقارئ أمام كتاب يبدأ بالفصل العاشر وينتهي بالفصل الثاني. بواسطة اللعب، يتشكل النظام المألوف في الترتيب والتأليف، ويقوم مقامه نظام غير مألوف يبدو غريباً وبعبثاً ولا معقولا.

ويبدو الأمر أكثر غرابية عندما يكتشف القارئ أن فصول الكتاب المعثرة البهترة غير المنظمة ليست كلها حاضرة، ولا وجود في الكتاب لفصلين، الرابع والسادس. كأننا أمام كتاب غير تام، وأمام رواية غير مكتملة، وكان المصادر لا يقتل على التأم والمكتمل، والنهائي، بل أنه يصعد اشتغال آخر، اشتغال على الجزأ المنتسم، المحذوفة





بعض أجزاءه، المفردة بعض تفاصيله.

والسلب في هذه الرواية مبدأ يحكم السرد في ينهاته الصغرى والكبرى، ويؤسس نضاً سردياً لا يخضع للشروط الجمالية المألوفة، فهو نضٌ يبدأ متمداً ومنقسماً وهجئاً، لا يطلب الانسجام والتناسك والتطابق والوحدة قدر ما يريد أن يكون متمداً وهجئاً ومنقسماً، فهو متعدد الضمائر والأصوات واللغات، ينتقل بين أكثر من سارد، وأكثر من لغة، ولا يجد صعوبة في الانتقال، داخل المقطع الواحد، من لغة الكتب إلى لغة الواقع اليومي، المشي، تتخلله حكم وأمثال وأقوال من الأدب الشعبي، ويفضل التعبير الشفوي اليومي عندما يكون ضرورياً أو أكثر تديراً وقوة، كما تفتحه بلاغة القول الشعري في إيجازه وتكثيفه، في رموزه واستعاراته، هي أصواته وإيقاعاته.

وهكذا يبدو النص السردى كأنه فضاء حر يحقق لقاء بين أشياء متعددة ومتباينة: اللغة الشفوية/ اللغة المكتوبة، الأدب الشفوي الشعبي/ الأدب المكتوبة، السرد/ الشعر، العالم الاجتماعي/ العالم النفسي، الحاضر/ الماضي... وهكذا فانص هضاء يتميز باليوونة والمرونة، ويأتي مفرداً ومتعدد، ويقود إلى المسرح الداخلي للأن في علاقتها بالأخبر، ويقول الموالم الداخلية والموالم الخارجية في تشابكاتها وتجاذباتها وتناقضاتها، ويقدم رؤى مختلفة للتجربة الواحدة، وهو في كل ذلك، نص سردي يبدو كأنه ينفجر إلى وحدات متعددة، فهو كل ناقص غير تائم كما رأينا أعلاه، وهو هنا نص متعدد السطوح والمستويات، يبطن الأزدواج والتعدد والتناقض، ولا يقوم منطق على مبدأ الانسجام والتناسك.

ومن خلال هذا اللعب تلمس غير قليل من الصغرية من أنظمة الكلام والتأليف والكتابة والتلقي، فهي أنظمة عقلانية متضخمة تستكين إلى الاستقرار واليقين والطمأنينة والكل. واللعب وحده يستطيع أن يزلزل هذه الأنظمة، ويميد تشكيلها وترتيبها، ويقول وجهها الآخر المعبي والمأمقول، وينشر القلق والتوتر، ويصيح للأن

الكاتبة أن تكتب وفق النظام الذي تراه مناسباً.

٤. كتابة الألم/ نيات الألم

تفتح الرواية بفصل يتكلم فيه سارد رجل ينضمير للتكلم، ويبدأ حكايته من لحظة حاسمة ومدمرة، هي لحظة قررت امرأة، هي موضوع حيته ولذته، الفراق والانفصال عنه، أي لحظة الأزمة، لحظة صدمة غير متوقعة أحدثت رجّة كبيرة في النفس، فانفصله عن هذه المرأة لا يعني إلا السقوط والموت، وعباراته لا تقول غير ذلك: "أسلنتني جثة"، لم يتح ما توقعته وقتئذ، ولا حيلة أمام السقوط والموت: "ماذا يملك الميت أمام مفسله".

في هذه اللحظة القاتلة، تحضر الكاتبة، ولم يفكر السارد في شيء آخر غيرها، فهو كاتب أو على الأقل يتلذذ بممارسة وهم الإحساس بأنه كاتب، والكتابة هي لمية متعددة الوظائف، تصلح لجمل قصته مع حبيبته تبقى خائنة، وتصلح لممارسة النسيان، نسيان الألم والتألم من فقدان غير متقرر لامرأة كانت كل شيء بالنسبة إلى الجسد والروح: "ها هي الكتابة عنك واليك أصبحت لما ينبغي أن أتخلص منه... وأن أتخلص منك" (ص ٢٥). وتصلح للتخلص من شيء ثقيل على النفس:

"قصتي معك - يقول السارد - ترحمتي، وأعتبر كتابتي خلاصاً من ثقل يقوّس ظهري" (ص ٨). كما

اختار السارد الكتابة

لممارسة عملا

داخل النفس المتألمة

يساعدها على رفع

الألم ونسيان الوحدة،

وتقوم الأنا المتكلمة

الكاتبة من خلاله

باستحضار الذكريات

تصلح لمقاومة ضغوطات الوحدة وقوى السقوط والموت واستمادة قوى الرغبة واللذة والحياء كما تتجلى في جمال الحروف والألفاظ، أي في جسد الكاتبة:

"فتحت كتاش * الكاشافلام ... وفي صفحاته صرت أبحت عن أي بياض أفتقته... مثلنلذا بممارسة وهم الإحساس بأنني كاتب، يمكن لألق الحروف وبهاء الألفاظ أن يكون عزائي الأوحدا كلما داهمني شعور بهذه الوحدة القاتلة التي لم أعد أقوى على مقاومتها. لقد تحولت وحتي منذ مدة إلى شعب يربطني، ويضاعف إحساسي بوشك موتي" (ص ٧).

وهكذا تحضر الكتابة لتؤدي وظيفة نفسانية، فالأنا الكاتبة لم تتعبد إلى الصفحات البيضاء إلا هي لحظة الألم والتألم من الفراق والانفصال والوحدة، كان الكتابة تقوم مقام الغائب، أو لا يمكن أن تصدر إلا عن الغياب والفقدان، فهي لمية لنسيان المرأة، وخاصة هذه المرأة التي تتقن تهيه طيق الألم: "طياخة كتكت أريدك كما عهدك، ماهرة ويدك فيها ملح "لبنة".... لم أدرك أبداً أن طبطبك ذلك لم يكن إلا تمارين ناشلة من أجل تهيه أشهيه وأبهى وأبرع وأرعب طيق صمته يدك وتقديمه إلي... طيق الألم" (ص ١٢).

وقد اختار السارد الكتابة ليمارس عملا داخل النفس المتألمة يساعدها على رفع الألم ونسيان الوحدة، وتقوم الأنا المتكلمة الكاتبة من خلاله باستحضار الذكريات وأخبار الزمن الماضي الذي كان يجمعه بموضوع حبه ولذته: المرأة. ويتقدم الاشتغال على الذاكرة، الفردية والجماعية، باعتباره عملا ضرورياً من أجل نسيان الحاضر المؤلم، واستحضار ذلك الماضي اللذيذ الذي دخل عالم الفقدان والغياب.

وهكذا المعنى، يمكن اعتبار سوق النساء صرخة سرديّة شعريّة لإنسان يتألم من فقدان أخره، لكنه بدل أن يورثها في أجواء البكاء والحزن والحداد، يدعوها إلى نسيان الألم واستحضار الذكرى المثلية بالحياة والحب واللذة والسفر وكل ما يمكن أن



فهي لا تطلق سراجه إلا بعد أن تتمنّى أعمامه وبواطنه، وتبدو القراءة بالتالي كأنها صعود إلى قلب الجسد الحيّ.

ما لا تستطيعه أية امرأة أخرى تستطيعه الكتابة، وخاصة في منهاها المادي للمفوس، فهي اللعبة التي تتحقق معها تلك اللذة المستحيلة: ملاسمة الجسد اللبني الأبيض، وإعادة الحياة للجسد الغائب، واشتغال الرغبة من جديد، فالكتابة كما قال فلوير تقوم بدور المرأة، إنها موقف الرغبة ومصدر اللذة.

٥. الكتابة امرأة

يقدم السارد، الرجل العاشق، في بداية محكيه، الحدث المؤلم، حدث الفراق والانفصال عن المرأة موضوع حبّه، باعتباره الخليفة اللاواعية التي تقف وراء انجذابه إلى الورقة البيضاء وممارسته فعل الكتابة.

وتتقدم الكتابة باعتبارها فعلا ماديا وممارسة ملموسة، أي فعلا يدعو إلى التساؤل عن الحاجة الرمزية التي لا يمكن أن يسمّها إلا فلم يفتحه بكارة جسد صفحة بيضاء عذراء طاهرة.

يتحدث السارد العاشق الذي يقاسي آلام الفقدان والوحدة عن انجذابه إلى فعل الكتابة باستعارات ذات إيهامات جنسية: شاورق كاش "الكامافلام" ساطعة اللفة، بيضاء عذراء لم تتسلل إليها بمد يد خبيثة خبيثة تلوث ظهرها... (ص ٧)، والورقة " البيضاء حمرن للفلم يونيه أنى شاء" (ص ٧).

ويتم هذا انجذابه إلى الجسد الأبيض، تقوم بدور ذلك الجسد الآخر الغائب: جسد المرأة، موقف الرغبة ومصدر اللذة، والقلم في الواقع المادي للمفوس لا يعارض إلا فعلا جنسيا رمزيا، والأنا الكتابة لا تتحكم في فعلها جنسيا، فالكتابة باعتبارها فعلا جنسيا تتحرر من قبضة الوصي وتغتر خزان اللاوعي، ولهذا تقول الأنا الكتابة: " بين الورقة والقلم لست إلا محرّثا أو ثورا يجزّ محرّثا" (ص ٨).

وإذا كان الفعل الجنسي يقتضي سابقا أن يتحرر الجسد للمرأة، فإنه اليوم يتحرر الجسد الصفحة ليتخلص

قيمة كتابة تقول الجرح والألم لا تتجلى في كونها تكشف العقد والجراحات والألام، بل إن قيمتها أنها تعرّفنا على "أنا" متألمة من خلال محكيها الخاص

مأساوي: صدر الألم لا شبيه ولا نظير له: " اعزفني - يقول السارد الرجل العاشق موجها خطابه إلى أمّه - حين نسيت صدرك، وخنت المهدي... وفكرت في أن أجعل من أخرى أمّا لي" (ص ٣١)، فصدر الألم لا يؤمّن بمصدر امرأة أخرى، وليس في مقدور أنثى غيرك - يقول السارد العاشق - أن تحس بهول الفقد الذي يلغني... (ص ٣١).

لا يمكن لأية امرأة أن تحلّ محلّ الأم، ولا يمكن لأية أنثى أن تصعد الأنا المتألمة على رفق الألم ونسيان موضوع الحب الأول، وتعميئ ذلك الصدر اللبني العزيز، المفقود إلى الأبد.

من خلال سوق النساء نطلّ على هذه الأنا الكتابة التي درّسها الفقدان في كيانها، وصار جزءا منها، وساهم في بناء ذاتيتها، وتعرّست على تجاوزه الجراحات والألام.

وقيمة كتابة تقول الجرح والألم لا تتجلى في كونها تكشف العقد والجراحات والألام، بل إن قيمتها أنها تعرّفنا على "أنا" متألمة من خلال محكيها الخاص الذي يجعلنا نصنّ كأننا أمام جسد متآلم يكتب على جسد الصفحة البيضاء بلغة القلب وأحرف الشرايين، مشبّدا علاقة فيزيقية بالألفاظ والعبارات تجعل للصوت السردى صدق ونفسا، وكان الكتابة فضاء حرّ للقلم رمزي بين جسمين، جسد الأنا الكتابة وجسد الصفحة البيضاء. ويبدو الجسد كأنه لا يتحكم كل التحكم في الألفاظ والكلمات، فهي فخّ ومصيدة عندما تمسك بجسد ما

يسمح للأنا المتألمة بأن تستعيد قواها وتكتسب من جديد أسباب الاستمرار في الحياة.

وتزداد علاقة الكتابة بالألم عمقا وامتنادا، إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الألم متجذر في الجسد والنفس، وأن الإحساس بالفقدان والغياب لا يرتبط فقط بهذا الحدث المرضي: فراق بين عاشقين وانتهاء علاقة حبّ بين امرأة ورجل. ما لم يقله السارد الرجل العاشق ولا الساردة المرأة موضوع الحب، وفصحته سارد آخر شاهد على علاقتهم في نهاية الرواية هو أن أيّا منهما لم يحبّ الآخر في يوم ما، كل منهما كان له أكثر من موضوع حب، وكان جسد كل منهما موزعا بين أجساد أخرى عديدة ومختلفة، وهذا التمزق والانقسام والانتثار يمسك هذا البحث اللانهائي عن الجسد المفقود باستمرار:

" عبد الرحيم لم يحب يوما لبانة... ولا لبانة أحبته... في ذروة الحب وسمّى تجليته..."

كان عبد الرحيم يشق منار المرضة ومديعة الخياطة ونهال المراهقة وأمال طبيبة الأسنان ونساء آخر...

وفي ستم العشق وفور توحده...

كانت لبانة تعشق عبدو بلولجة المهاجر المخترب، و"حبيب" التونسي، أستاذ الهندكاتيك بكلية علوم التربية، و"منير" الكورنيثي صديق عبد الرحيم ورجالا آخرين... (ص ٦٦).

وبالتسببة إلى السارد، ينتهي هذا الألم، ألم فقدان الحبيب إلى زمن أقدم وأرسخ في النفس، زمن أن فقد أمه: فأخرج أنا من الداخل كمجذ نخله. وأشعر أن الفراغ خلفته " أمّا " يوم غرت بي حمرة وجهي وتوهجه وتركتني وسافرت ذات فجر" (ص ٣١).

حاول السارد طوال حياته أن يجد بديلا للألم في امرأة أخرى، بحث كثيرا في سوق النساء عن أنثى أخرى تكون أمّا له دون جدوى، فقدرة



من جسد المرأة: " تمررت لك مرارا، واليوم أتمنى لأتبعثر منك" (ص ٢٦).
يتعمد الجسد أمام الورقة البيضاء، ويقول حكايته ومأساته، ويستلطف ماضيه وذكريته، ويبدو كأنه يريد أن يقول ذاكرته كلها، وتحسن بالآخبار والذكريات والأشياء تتدافع وتتزاحم من أجل أن تقال، وفي الوقت نفسه، يستكنا الإحساس بأن أشياء كثيرة لم تقل، وأن هناك أشياء كثيرة لا تقال أو لا يمكن قولها: " هناك أشياء في الفن يصعب البوح بها، كما يصعب على امرأة أن تحكي وقائع أول ليلة قضتها مع أول رجل" (ص ١٢). يبدو كأن الذكورة نهيمت على القضاء السري، لكن الواقع أننا نحس بأن هنالك شيئا ما يصعب تذكره وقد يستحيل استحضاره، وهناك كلام لا يجد طريقه إلى القول، ومن هنا نلاحظ هذا الميل إلى بلاغة الحذف والإيجاز والتكثيف والرمز والإيهام واستعمال الأمثال والحكم والأشعار.

يتعمد الجسد أمام الصفحة البيضاء بالشكل الذي يجعل القارئ يلمس اضطرابا أو انطرا يتدفق من كتابة تمارس الغوص داخل باطن يتألم لا يمكن أن يحتر عن نفسه إلا من خلال أشكال مكثفة وجيزة تبدو مفككة ومقصدة. وبهذا يأتي جسد النص، جسد الصفحة، هجينا متقطعا مفككا: إذا أخذنا الصفحة ١٢ على سبيل التمثيل فإنها تتكون من استعارات وحكم وأمثال واقتباسات، والكلام متقطع متباين، قد يستمرس على شكل فقرة، وينقل بعد ذلك ليسجل في سطر واحد يبدو منفصلا في الشكل عن سابقه حكمة أو خلاصة أو استمارة، كأننا أمام نص متعدد هجين مفتوح على أصوات كثيرة ومرجيات عديدة، لكنه في الوقت نفسه يبدو نضجا مغلقا وترميزيا، يحتفل التجربة ولا يكتفى بكل تفاصيلها.

وجسد الورقة البيضاء قد لا يكون جسد أية امرأة، وإذا استحضرننا ما لفقدان الأم، الحب الأول والأخير، من أثر على نفسية الأنثى الكاتبة، فإن الورقة البيضاء تتحول من شيء مادي، ومن مجرد أداة، إلى شيء رمزي يفرض

بالدلالات والإيهامات، فهي لا تقوم بدور المرأة فقط، بل إنها تقوم بدور الأم، وتقدم جسدا أبيض لبنينا، من خلاله تستعيد الأنثى الكاتبة ذلك الصدر اللبني، العزيز اللذيذ، المفقود والمفتقد إلى الأب.

٦ - علامات أولية:

يمكن تصنيف سوق النساء ضمن ما يسمى " رواية قصيرة " لاعتبارات كمية، إذ لا يتعدى الكتاب من حجم متوسط الثمانين صفحة، ولاعتبارات كيفية وتنوعية، فالرواية تشتغل على اللغة، وتستثمر الإمكانيات الإيجازية والرمزية والشعرية للكلمات، وتوظف وتفتتح على أشكال وأنواع أدبية عديدة ومختلفة، سردية وشعرية، من الآداب المكتوبة كما من الآداب الشفوية الشعبية.

يبين هذا الشكل الروائي الأكثر ملائمة للحياة المعاصرة، شكل الصانوييتش، لكنه شكل يحرص على أدبية النص وشعرية، ويتقدم طبعا واحدا متعددا، محكي بضمائر مختلفة (الملك، المخاطب، الغائب)، ويكثر من سارد (السارد رجلا/السارد امرأة، السارد الشاهد)، ويكثر من لغة (اللغة اليومية المغربية/ اللغة العربية الفصحى، لغة الأدب المكتوب/ لغة الأدب الشفوي). إنه محكي قصير، إلا أنه متعدد الحكايات والأصوات واللفات والسرد، يحرص على تقديم رؤى مختلفة للتجربة الواحدة، ميّال إلى اللعب والسخرية.

سوق النساء محكي يبدو متعددا وهجينا، تتداخل فيه أشياء كثيرة وتشابك، كأنه يريد أن يقول الأشياء كلها، ويأتينا الإحساس بأننا أمام محكي ينقسم ويتفكك، ينتهك النظام المألوف في المرد والتأليف، فيبشر ترتيب الفصول، ويعمل على حذف فصول أخرى دونما مبرر واضح إلا هذا الخداع والمكر وحب اللعب الذي يميز الماسك بغيوب السرد. ويبدو الأمر كأننا أمام حكاية لم تكتمل بعد، وأمام شيء لم يقل بعد ولم

يجد طريقه إلى الكلام، وأمام شيء مفقود إلى الأبد، مهما قلنا لا يمكن استعادته في صورته الأصلية. ومن هنا فالمحكي لا يمكن أن يكون إلا شيئا غير مكتمل ولا نهائي، مجزأ ومفكك، غريب وغامض، غير مرتب ولا منظم، ومعدومة بعض أجزائه وأطرافه، ولا أحد من الرواة يملك أسرار الحكاية بأكملها.

وقدرة هذا المحكي أنه بشكله المتعدد النقسام مرآة تجعلنا نرى الانقسام أو الانتثار الموجود في الداخل، في داخل الجسد، في هذا المسرح الداخلي، الذهني والنفس، الذي تتداخل فيه الأحاسيس والأفكار والذكريات، وتتشابك الأزمنة والأمكنة، وتتداخل اللغات والأصوات والروى.

من هذا المسرح الداخلي لد " أنا "، يستمد المحكي شكله المقسم المتفكك الذي يبدو كأنه لا يخضع لنظام ما، متحررا من الشروط الجمالية التقليدية للانسجام والتناسك، فالكتابة لا يمكن أن تكون إلا تجربة ذاتية باطنية، فهي غوص في الذاكرة والنفس، تقول الجرح والألم، الغياب والفقدان، وتكتب الجسد في انتثاره المأساوي وانقسامه بين الأنا والآخر، الذات والمجتمع، الرجال والنساء، الحاضر والماضي... هنا نجد الكتابة مرآة تعكس ما يحدث بالداخل، وقدرة هذه المرأة تكمن في كون انكاس الداخل على الخارج يفتح الكتابة السردية شكلا جديدا غير مأروف تميزت به الأعمال السردية التي تركزت حول المواقف الداخلية لشخصيات داخل ما يسمى بـ " تيار الوعي ".

لكن الكتابة في سوق النساء تتعدى هذه الوظيفة الانكاسية التسجيلية، وتؤدي وظيفة أخرى أكثر أهمية بالنظر إلى المعايير التي فرضها. ففي سياق الأزمنة التي يعانيها الكاتب السارد في الرواية بعد فقدان حبيبته، تأتي الكتابة لتكون شفا تطهيريًا تعويضيًا، فوجدتها الكتابة تستطيع أن تدرم الهوة، وأن تسد الفراغ، وأن تقوم مقام المرأة، مقام الأم، موضوع الحب والغياب والفقدان.

* كاتب من المغرب

.. "بنات الرياض" وأخواتها!

سأدر نفسي

بأثر رواية "بنات الرياض" للروائية رجاء الصانع، تكاثرت في السعودية عدة روايات على منوالها، حتى اكتملت ظاهرة تجاوزت ٥٠ رواية في أقل من عامين!

واللافت أنه بعد عدة أشهر من صدور "بنات الرياض" بما فرضته من صدى له قوة الصوت، أن بعضهم قد اعتبرها حالة عابرة أو "بيضة ديك" لن تهين مناخا مشابها يحتمل أن يكتب لها نحو خمسين جزءا لنحو خمسين كاتبة!

لكنها، بعد عامين فقط، استطاعت أن تكون كوة في جدار متداع لم يحتمل تمدد آلاف الأوراق التي تناولت التجربة الشابة باهتمامات وقراءات لم تخرج عن تقليب الرواية بنهنية قراءة خبر حول كائن غريب من آخر سوي.

قدرة "بنات الرياض" على انتاج الجدل لماعين على الاقل، جاءت شبيهة بذلك الجدل الذي صاحب الادب النسوي في انجازه منتصف القرن الماضي .. لكنه هاءا. تأخر كثيرا وجاء في وقت تقدم فيه الحديث عن ذواں مصطلح الادب النسوي بعد أن اتحت بعض أركانه إلى الكتابة خارج الدائرة غير المكتملة لنون السودة

الرواية، مشحونها المسالية الأربع، لم تأت تحديد يدكر يمكن أن يقال أنه ذات حر وراء الباب "منوح" فهي منطقة الحليج، تحديدا. علت ميكرأ أصوات نسائية خليجية تطرقت إلى محمل ما أثارته "بنات الرياض"، وقبل تسمية "الانترنت" التي استفادت الصانع كثيرا منها في الاطلاع على نماذج واقعية رسمت لها معادلا رواليا.

إذن لماذا أعادت الرواية جدلا كان قد فُرج منه؟

الإجابة الأسرع، وربما الأكثر قربا من الحقيقة، أن الرواية هي الاولى التي كتبتها امرأة في المجتمع السعودي بهذا البوح الصادم.

وإن كان يمكن نقض الإجابة بأن المجتمعات الخليجية متشابهة وأن النماذج السابقة غطت كامل مفردات تلك البيئة - إلا أن ذلك يمسى جزءا موضوعيا من الإجابة، إذ ما تأكدنا بما يشبه الجسم أن "بنات الرياض" وأخواتها هي الروايات التي صبرت بأثرها، كن يعنواوين المثيرة ودوارثهن الممحوم حول مفردة الجنس يستهدفن أبناء وبنات جيلهن ممن يبحثون عن طرائق إلى اللذة عبر "البلوتوث" و"الأقراص المدمجة".

قد يبدو هذا حكما مغررا في القسوة على تجارب يتفق معظم المتابعين لها أنها لم تقدم مستويات فنية تؤهلها لأن تكون رصيدا إضافيا للآدب النسوي الذي تكرس عبر أكثر من نصف قرن، بل يبدو منصف القول أنها أيضا لم تراكم فوق آثر الآدب السعودي، وتحديدا في الموضوعات التي تطرقت لها هذه التجارب كروايات تركي الحمد وعبد الخال وشاذي القصيمي.

الواقع أن جمهور رواية "بنات الرياض" وأخواتها كان جمهورا غير قارئ بالأصل، في معظمه، جمهور يتنقل بين المظاهر المختلفة في سياق حياته اليومية التي قد تتنوع في اليوم الواحد ، بين محطة وأخرى، وموقع وآخر مما يجعل الرواية وأخواتها ظاهرة اجتماعية، لا أدبية بكل تفاصيلها.

لكن أخطر ما أفرزته ظاهرة "بنات الرياض" هو هاجس الكتاب الشباب بالثقاق القارئ غير المعنى بالقراءة، عبر استرضائه بالفكرة التي يشتقي والوسيلة التي يتقن، مما يخلق التباسا خطيرا بين الكتاب الرديء، النافع والكتاب الجيد المحدود التوزيع، وهو التباس شديد الخطورة، تحديدا، على القارئ العادي الذي قد يستقبل ما يصله بسهولة على أنه نهاية المعنى!

كتب وسجله أروى

أنتج أمة فاقدة للشخصية خاضعة للمشيئة، مسلوطة الإرادة.

٣- إن محمداً نبي العرب والمسلمين هو أقرب إلى الشخصيات الإصلاحية منه إلى الأنبياء المرسلين برسالة للملأين.

٤- إن دور العلماء المسلمين في كل أطوار التاريخ لم يتعد النقل عن الحضارات واللغات الأخرى نقلاً حرفياً مجرداً، وأحياناً نقلاً محرفاً دونما ابتكار أو إضافة.

٥- إن علاج الأمة الإسلامية ونجوتها من الكيوة يكمن في اجتذاء النموذج الغربي سلوكاً وتطبيقاً وثقافةً). وقد أنجز المجلدان المنظمه العربية للتربية والثقافة والعلوم ومكتب التربية العربي لدول الخليج، وكان من بين الاعتبارات إلى إصدار هذا الكتاب مشاركة الأمة العربية والإسلامية سعيها إلى استعادة مكانتها في الدورة الحضارية المتجددة، وإعادة الصلات العريقة والأمشاج والروابط التي كانت تربطها الشعوب والأمم والأجناس. ولو تأملنا ملياً الأبحاث التي تناولت مناهج المستشرقين لتأكد لنا مثل هذه الغلبة لتزوعات المثلثية في مجالات القرآن الكريم والسنن النبوية وروايتها والسيره النبوية والمفيدة الإسلامية والقانون والتربية والفلسفة والتاريخ واللغة والأدب، وأتوقف عند دراسة «موقف مرجليوث من الشعر العربي» لمحمد مصطفى هدار، وقد افترضها كاتبها بالقول:

«على كثرة ما كتب المستشرقون في قضايا اللغة العربية والأدب العربي لا نجد مثالة تقيّل سوء المنهج العلمي خضوعاً للتصبيب القبيح ضد العروبة والإسلام أشد وقماً وأبعد أثراً من مقالة «دنيبة» صمويل مرجليوث David Margoliouth، المستشرق الإنجليزي الذي نشرها بعنوان «أصول الشعر العربي The Origins of Arabic Poetry» في عدد يوليو عام ١٩٢٥ من مجلة الجمعية الآسيوية الملكية التي تصدر بلندن: «Journ of the Royal Asiatic Society»، والتي كان رئيساً لتحريرها (٢)».

واتفق الرأي على أن بعوئه التي تتصل بالإسلام

الثقافة والثقافة المعكوسة

تأثير الثقافة العربية

الإسلامية والأدب العربية أنموذجا

د. عبد الله إبراهيم

ظهرت إلهامات كثيرة إلى الثقافة المعكوسة في أعمال المستشرقين عن تأثير الثقافة العربية الإسلامية بعامة والأدب العربية بغاصة، وقد تنامت هذه التأثيرات ضمن نداء حوار الحضارات الذي يقوم على حوار الأديان والعقائد والثقافات، وارتفعت أصوات هذا النداء خلال نصف القرن الماضي، مع تطبيقات حضور الاعتراف بمآثر الحضارة العربية الإسلامية وإبراز دورها المتألق ماضياً وحاضراً ومستقبلاً في

مضمار التقدم البشري والتطور الإنساني على الرغم من أن معظم المستشرقين، إلا هيما لدر، وعلى الرغم من اختلاف أساليب تناول ومناهج البحث وطرق الدراسات ينتهون في غالب الأحيان إلى نتائج متشابهة، كما هي الحال في تجميع «مناهج المستشرقين في الدراسات العربية الإسلامية» (مجلدان ١٩٨٥)، ونذكر منها:

١- إن العنصر العربي عنصر مختلف بخصرته، وطبيعته الجنسية والمناخية، الأمر الذي عطل فيه دوافع الإبداع والابتكار.

٢- إن الإسلام دين نهي وأوامر وزجر وكبت للحرية والاجتهاد، الأمر الذي



تتسم بالتعصب المقيت وألعب عن المنهج العلمي والجهالة الفاضحة، كما في كتابيه محمد ونشأة الإسلام (١٩٠٥) والإسلام (١٩١١). وفي بحثه عن العلاقات بين العرب واليهود حتى ظهور الإسلام (المنشور عام ١٩٢٤).

وردَّ عدد من المستشرقين على مرجليوث ضمن جهود المكافحة المكونة مثل برنيلسن الذي دان أفكار مرجليوث حول تقيده لتحضر المجتمعات العربية والإسلامية آنذاك، بقوله: «لهم من المستبعد ازدهار ملكة هنية لدى أقوام ذي حياة بدائية»، وفي رد «برونيلسن» على مرجليوث، في هذا الجزء يقول: «إن يكون مفهومنا لماذا فضل علماء اللغة الذين ازدهروا في العصر الأموي نفسه اعتبار اللغة أداة معينة على تفسير القرآن، وإلذا جملوا شواهدهم من الشعر الجاهلي، وفضلوا على الشعر الأموي» (٢). وتؤيدون بذلك الذي افترض لأفكار مرجليوث أيضاً حول تحديد أولوية الشعر العربي، ولا يفتي أن السمة الغالبة على دراسات المستشرقين هي المكافحة، ويقلب عليها التضييق والتزوير وتشويه صورة العرب والمسلمين، فيخرج اتجاه المكافحة المكونة من بعض المستشرقين الذين يتقصون في دراساتهم الموضوعية والنزاهة والمنهجية، والأهم الإيمان بثورات الإنسانية من البشر جميعاً مهما اختلفت الحقب أو تباينت الأجناس والديانات والجغرافيات. وتوافق ذلك الاتجاه في جهود المستشرقين المؤمنين بالروح الحضارية المتواصلة، واختار كتاب «جوهه والعالم العربي» نموذجاً مع جهود العرب المستشرقين الذين تعالت في وجدانهم نبرات تعالق وعي الذات والأخر بما تقصع عنه دراسات المستشرقين أنفسهم من جهة، وأعمال بعض أعلام الثقافة الغربية المتأثرين بالثقافة العربية الإسلامية أمثال بوشكين وبيرخوس من جهة أخرى، وقال بذلك: «إن ذلك يحتاج إلى معرفة يتفاهل اللغة العربية والاستعمال الشرقي، لا يستطيع اكتشافها أي أجنبي، وما أبقينا عن إدراك الفروق في الاستعمال اللغوي العربي القديم» (٤).

تناولت كاترينا مومسن في كتابها «جوهه والعالم العربي» الإلهامات الكثيرة التي استوحاها هذا الأديب المبكر من الإسلام والأدب العربي، ووضعت مقدمة للطبعة العربية على أن ترجمته تتيح لقرار العرب الوقوف على مقدار ما للعالم العربي من فضل على واحد من أعظم شعراء أوروبا ومفكرها إيماناً بالاختلاف الإنساني. فقد أعجب جوهه بالعرب وأحبه، وهو خير من يضرب

به المثل للدلالة على مدى تتقن الطاقات الإيجابية البديعة إذا سادتها الظروف الملائمة وتخطى المسر حدود التفكير المحلي الضيق وراح يفكر بغرب ومختلف عنه، ووجدت مومسن أن فكرة جوهه عن الأدب العلمي كانت في الواقع تعبيراً عن رغبة في شد أزر الأخوة والسلام بين بني البشر. وبهذا المعنى أخذ جوهه على عاتقه، ويوصفه شاعراً ألمانيا، تقريب الثقافة العربية إلى أبناء جلدته، وأعربت عن أمهال في أن تكون هذه الترجمة فرصة لأن يكسب جوهه، صديق العرب، أصدقاء عرباً جديداً، وأن تصاعد على تعزيز فكرته عن الأدب العالمي، هذه الفكرة التي طابا ناك إلى تحقيقها. وبهذا المعنى أيضاً بازت الترجمة العربية، متمنية لها وأفكار جوهه كل التوفيق والنجاح والأزدهار» (٥).

ويهد هذا التقديم لطيفة العربية من مؤلفته مومسن في تعزيز الثقافة المكونة في دراسات المستشرقين. وحوى الكتاب مبدلاً عن اهتمام جوهه بالثقافة العربية من خلال مقابته للدراسات العربية للمستشرقين وأدب الرحلات، وسعيه لتعلم العربية، وقد اعترف بذلك في حديثه:

«لا يتقصني إلا القليل حتى أبدا في تعلم العربية أيضاً، إنني أود أن أتلم أبجديتها من الأقل بحيث أتتمكن من تقليد التعاليم والطلامم والأختماء بشكلها الأصلي» (٦).

ويثبت مومسن أن مثل هثم الدراسات (المكافحة المكونة) تبقى حلاً من حقول علم الاستشراق المحقق بالدراسات العربية، لأن هذا العلم هو الذي يقرر قيمة الصورة التي رسمها جوهه لنفسه من العرب وسدى مدقها، وهذا ما لاحظته لنتس أيضاً حين قال: «إن البعث من وجهة نظر علم الاستشراق، يمكن فقط في الكشف من ماهية الملامح التي أبرزها أو استقما جوهه من اللغة التي كانت بين يديه. وفي هذا السياق يواجها احتمالان متعارضان: إما أن تكون الصورة التي رسمها جوهه لنفسه عن الشرق، كلياً أو جزئياً، صورة صادقة، وإما أنها كانت خاطئة» (٧).

وأوردت مومسن معلومة دقيقة عن اهتمام جوهه بالدراسات العربية للمستشرقين مفادها أن سجل الإشارات في مكتبة معينة فإيمار اشتمل على العديد من الدلائل التي تشهد على انشغال جوهه بالعالم العربي، وقد شاء القرآن أن وجهه المستشرق هرود لدراسة القرآن الكريم، ويعود إليه الفضل أيضاً في عنايته الكبيرة بالشعر العربي،

وشهدت مذكرات جوهه اليومية على مساعيه المحورة لتلم قواعد اللغة العربية لدى ملازمته كتاب، فاستلتر دي سامي طواع اللغة العربية.

وعالجت مومسن في الفصل الأول «جوهه والشعر الجاهلي» وفي الفصل الثاني «جوهه والإسلام» وهو الجانب الأكثر تميزاً في إضافة مدى المكافحة المعكوسة اعترافاً بالمؤثرات الإسلامية العربية في الإبداع الأوروبي، ورأت مومسن أن علاقة جوهه بالإسلام وبنيتها معروفة بأي كتاب من كتب الديانات الأخرى. ولم يقتصر اهتمامه بالإسلام ونماطه منه على مرحلة معينة من حياته، بل كان ظاهرة تميزت بها كل مراحل عمره الطويل، فقد نظم، وهو في سن الثالثة والعشرين، قصيدة رائمة أشاد فيها بالنبى محمد (صلى الله عليه وسلم)، وحينما بلغ السبعين من عمره أعلن على الملأ أنه يعتزم أن «يحتل في شحوخ تلك الليلة المتقدمة التي أنزل فيها القرآن على النبي، وبين هاتين المرحلتين امتدت حياة طويلة أصرب الشعر أخلاها بشتى الحرق عن احترامه وإجلاله للإسلام، وهذا ما تجده قبل كل شيء في ذلك الكتاب الذي يعد، إلى جانب قواست، من أهم وصاياه الأدبية للأجيال، وتقصده به «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي»، بل أن دهمشا لتزداد عندما تقرأ العبارة التي كتبها في إعلانه عن صدور هذا الديوان وقال فيها «هو نفسه» ولا يكره أن يقال عنه إنه مسلم» (٨).

ولا تقتصر هذه المؤثرات على جوهه وحده، فقد ظهرت في عصره، جهود ومحاولات جادة لتطويع الإسلام نظراً أكثر تحراً وأقل تحيزاً ما جرت عليه لملامة في القرون الماضية. ومع ذلك، لا ينبغي أن ننسى أن هذه النظرة لم تصيب عدداً عاماً، بل ظلت مقتصرة على أفراد معدودين استطاعوا أن يرتفعوا بأنفسهم إلى موقف منصف وعادل، فالثقة النادرة من المفكرين والكتاب الناطقين بلسان العصر من الذين يستطيع المرء أن يقول عنهم أنهم كانوا يسمعون إلى التלב على ضيق أفق أبناء جلدته، ويحاولون تنوير عقولهم بنية الارتقاء بالاعتدات وتهذيب آدابها الفكرية. وفي مقابل ذلك ظلت الغالبية العظمى من أبناء ذلك العصر، إن كانوا قد شغلوا أنفسهم يوماً بالإسلام



السابقة (١١).

وخصصت مكرم النعمري كتابها «مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي» للربط على الثقافة المعكوسة، فيها يتبعه الأدب المقارن من التواصل الحضاري بين روسيا والشرق العربي ووسائل الاستقبال المعتمدة بناء على دراسات الاستشراق، ومن الرواد الأوائل في حركة الاستشراق الجامعي «الأكاديمي» في روسيا نخس بالإشارة كلاً من باير Baier وكير Ker اللذين ظهر نشاطهما في القرن الثامن عشر، حيث ساهما في الجهود المبكرة في تدريس العربية في روسيا، والتي ارتبطت بشكل خاص بأعداد الدبلوماسيين في وزارة الشؤون الخارجية.

والتى كراتشكوفسكي في دور باير Baier (١٦٩٤-١٧٣٨) في إلقاء الضوء على المصادر العربية، فلأول مرة أبرزت أهمية المواد الشرقية بالتنسيق لتاريخ روسيا، ويعد سينكوفسكي Senkovsky (١٨٠٠-١٨٥٨) من أهم المستشرقين الروس الذين أسهموا بنشاط كبير في نشر الثقافة العربية، وتميز سينكوفسكي بين أقرانه بمعرفة الشرق العربي على الطيبة. أما المستشرق الأهم في دراسات الثقافة المعكوسة هو كراتشكوفسكي (١٨٨٢-١٩٥١)، ولتتسي كتاباته إلى مرحلتين زمنيتين من تاريخ روسيا هما: روسيا القيصرية ما قبل الثورة، وروسيا السوفيتية بعد الثورة. ورغم أن نشاط كراتشكوفسكي وإسهاماته في مجال الاستشراق تنتمي تاريخياً إلى القرن العشرين، إلا أننا مع ذلك نجد ثمة ضرورة في الإشارة إليه نظراً للمكانة البارزة التي يحتلها كراتشكوفسكي في الاستشراق الروسي، فهو - بحق - يعد المؤسسة لدراسة الاستشراق السوفيتية وصاحب دراسات متميزة في اللغة والأدب والتاريخ العربي والخطوط العربية (١٢).

تلازمت الثقافة المعكوسة، من خلال انتشارها وتوحيدها على المكانة الحضارية للثقافة العربية الإسلامية في تراث الإنسانية، مع جهود الاستشراق الناجمة عنها والمستندة إليها في الوقت نفسه، وأذكر في هذا المجال نموذجين للمناقشة المعكوسة، الأول المؤثرات العربية والإسلامية في أدب بوشكين في كتابي «مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي» (١٩٩٢) لكلام النعمري وبوشكين والقرآن: دراسة في الأدب المقارن» (٢٠٠١) مالك مقور والثاني «المؤثرات الأدبية العربية على قصص بورخيس مثلاً حياً للثقافة المعكوسة، وقد عنيت بهذا الموضوع في مؤلفاتي

، على مواقفهم المنفردة إلى الفهم والتقدير والتعاطف والشامخ (٩).

وأمنت موسم في تحليل صلة جوته الروحية بالإسلام، وقد فاقت تمييزاته وتصديحاته عن الإسلام كل ما قيل عنه في ألمانيا حتى ذلك الحين من حيث القوة والجمارة والتعدي. واتاحت له المرحلة اللاحقة من حياته، أي المرحلة التي أتت فيها دراسة الفنون في مدينة ستراسبورغ، لقاء هرر الذي حثه على قراءة القرآن الكريم ودراسته. وبينت إلى حد كبير الأصدقاء القرآنية في مسرحيته جوتسون فنون برلينشجن، وتكررت اقتباسات جوته من الترجمة الألمانية التي قام بها ميجران للقرآن الكريم، الصادرة في معرض الكتاب في خريف ١٩٧١، وألهمت الدراسات القرآنية جوته التخطيط لكتابتها شذرات من مسرحية مسماة «تراجيديا محمد» (١٧٧٢)، ومنها قصيدة المديح المشهورة «شهد محمد». والصمت مؤثرات الإسلام على حياة جوته العملية، وأشاد على هذا النحو بالإسلام، وأتى عليه، ويثبت مضامين الحديث أنه، وإن كان قد بلغ السابعة والستين من عمره، أي بلغ خريف العمر، لم يتأخر إجابته بالإسلام أبداً، بل كان يتألم ويشتر رسوخاً (١٠).

وثمة أحداث كثيرة في حياة جوته أنابت بداية الديوان الشرقي، مما عمق إسلامياته الجوان الشرقي (١٨١٤-١٨٢٠)، كافتداء شاعر الديوان بعاقل القرآن، وقوة التأثيرات القرآنية على فضاء الديوان، والتسليم بمشيمة الله في الديوان، والتقدير العظيم لبقيدة التوحيد فيه، واقتباس آيات إله في الطيبة، وتوارد بعض أسماء الله المائكة في الديوان الشرقي، والدعوة في بعض المواقع لبعض المبادئ الإسلامية. وتجلت أيضاً الإسلاميات في كتاب «الفردوس» مثل تصورات الجنة.

وتلازمت الثقافة المعكوسة، من خلال انتشارها وتوحيدها على المكانة الحضارية للثقافة العربية الإسلامية في تراث الإنسانية، مع جهود الاستشراق الناجمة عنها والمستندة إليها في الوقت نفسه، وأذكر في هذا المجال نموذجين للمناقشة المعكوسة، الأول المؤثرات العربية والإسلامية في أدب بوشكين في كتابي «مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي» (١٩٩٢) لكلام النعمري وبوشكين والقرآن: دراسة في الأدب المقارن» (٢٠٠١) مالك مقور والثاني «المؤثرات الأدبية العربية على قصص بورخيس مثلاً حياً للثقافة المعكوسة، وقد عنيت بهذا الموضوع في مؤلفاتي

وتعددت وسائل المؤثرات من الرحلات والترجمات والمصاحفة إلى العوامل المساعدة، لاسيما الجغرافي والنمسي، أما العامل الجغرافي فيربط بموقع روسيا: جارة الشرق والغرب، وقد أشار الناقد الكبير د. ليخاتشوف إلى أن «الثقافة الروسية محطولة جداً (والأدب بالطبع)، فقد نمت على السهول المتسعة المجاورة للشرق والغرب في الشمال والجنوب».

أما العامل النفسي فيربط بوجود شعوب شرقية في عداد روسيا، وقد صارت هذه الشعوب جزءاً لا يتجزأ من تاريخها، لذلك لم يكن من قبيل الصدفة أن يكون عند صانعي الشعر الروسي وقائره استعداد نفسي كبير لفهم الشرق والغرب كتمتين متمازيتين، بل كوحدة واحدة. وقد ساهمت هذه الوسائل المختلفة بدرجات متفاوتة في استقبال الثقافة الروسية العناصر العربية، التي اكتزنت على امتداد قرون، ووجدت تربة خصبة للتفاعل مع الثقافة الروسية عند حافة القرن الثامن عشر، وبداية القرن التاسع عشر، مما أذن بصدر «التأثير والناشر»، الذي وجد أصعد تعبير له في فترة ازدهار الحركة الرومانسية الروسية، التي تأثرت بشكل كبير بالشرق (١٣).

وصلّت النعمري القول في أشكال للثقافة المعكوسة التي أضالها إلى حد كبير دراسات المستشرقين الروس، وتجلت هذه الأشكال في مدى انتشار خصوصيات شرقية في الرومانتيكية الروسية والموضوع العربي والإسلامي في إنتاج الكسند بوشكين والإيهادات العربية والإسلامية في إنتاج ميخائيل ليرمونوف وتأثير الشرق العربي في فكر ليونوستوي، وإنشاجه، والمؤثرات العربية والإسلامية في إنتاج إيفان بونين.

وأوضح ما ورد في الفصل الرابع عن «الموضوع العربي والإسلامي في إنتاج بوشكين»، وهو الشاعر الأعظم في الثقافة الروسية، وقد تناولت دراستان استشرافيتان الإيهادات العربية في إنتاجه: الدراسة الأولى للباحث السوفيتي د. بيليكين Belikina «تصور الشرق في إنتاج بوشكين» تناول فيها - جزئياً - دراسة تأثير الشرق العربي على إنتاج بوشكين في إطار الحديث عن تأثير مناطق الشرق المختلفة وبخاصة القوقاز وإيران والصين، وقد توقف بيليكين - خصوصاً - في مجال دراسة تأثير الشرق العربي عند قصائد «قصبات من القرآن»، كما تناول على عجلة القصتين الشعريتين «وسلمان وأودجلا»، و«داليي المصري».

الثقافة العربية والإسلامية المعكوسة



الموسيقية أ. لوبوكوفا Lobikova وتناولت فيها دراسة التأثير العربي على القصص الشعبية «روسلان ولودميلا» في إطار تأثرها بالأمم الفلكلورية المختلفة، كذلك تناولت «قيسات من القرآن» من خلال رؤية يشوبها الكثير من الخلط وعدم الوضوح. وقدم هذا الفصل محاولة لدراسة مكانة الموضوع العربي والإسلامي في إنتاج بوشكين وذلك من خلال تحليل مؤلفات الشاعر المتأثرة بالشعر العربي عبر مراحل إنتاجه المختلفة، وأوردت الغمري في هذا التمهيد، مقدمة عامة عرضت فيها للمكانة العامة لبوشكين في الشعر الروسي، وللرومانتيكية كطابع مميز لإنتاجه، وإلى روافد هذا الإنتاج، وأنهى هذا التمهيد بالإشارة إلى الشرق وملامح سيرة بوشكين الذاتية (١).

وكان حظ الثقافة العربية في فكر بوشكين كبيراً، وقد كان شفوفاً بعمقها في مختلف مناهجها، فتابع كتابات الرحالة الروس عن الشرق العربي، حيث حازت كتابات أ. مورافيف Muravev اهتمامه وملاحظاته، فقد كتب في عام ١٨٢٢ عن كتاب أ. مورافيف «رحلة إلى الأماكن المقدسة»، ويدا أن بوشكين كان شفوفاً بالتعرف على تاريخ الخلافة الإسلامية، ويشهد على ذلك توجهه إلى بطرسبرج في عام ١٨١٤ لسماع محاضرة للأديب الروسي الكبير ن. غوجل Gogol من الخليفة المأمون وعصره، كذلك تشير لوبوكوفا إلى قراءة بوشكين كتاب أ. كايانوف «أسس التاريخ السياسي العام»، ج، التاريخ القديم، وهو الكتاب الذي خصص جزءاً كبيراً للحديث عن البلاد العربية وعن الإسلام ودوله (٢).

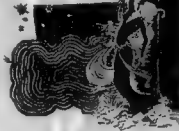
وبرزت تأثيرات الشعر العربي على إنتاج بوشكين في «نافورة باخشني سراي» بخاصة، وقد لعبت المؤثرات العربية فيها دوراً في تشييد ذلك الأسلوب الشرقي، الذي يقيم «بالخفا» فخر المؤلف كما أراد له مبدعه ويميق بالشعر مجسداً في طياته جزءاً من الأسلوب الشرقي في الشعر الروسي، وهو الأسلوب الذي اقترن في أذهان الأوساط الأدبية الروسية بلفظ «الغنيات» وأسلوب التجازات والاستعارات والتشبيحات (٣).

وظهرت مراراً صورة العربي والعربية في أدب بوشكين، وذكر المستشرق ستيناريف أن بوشكين تمكن من تصويره للمصور العميدة والثقافات القومية الأخرى من أن ينفذ إلى عمق الجواهر

باب
فيها

لولة

ألف ليلة و ليلة



لولة

الداخلي لهذه العصور والثقافات، محسناً في الوقت نفسه بتقييمه وتفسيره واستنباطه لتلك الأحداث والخصائص التي كان يصورها (١٧).

وتجلت المؤثرات الإسلامية في إنتاج بوشكين في قصيدته «الرسول» (١٨٢٦) وقصائده «قيسات من القرآن» (١٨٢٤). وعبرت هذه القصائد عن إعجابه بسيرة الرسول، وهو الإعجاب الذي يشهد عليه استلهاه لمراحل مختلفة من السيرة النبوية في أكثر من قصيدة، وبخاصة في مجموعة قصائده «قيسات من القرآن». بالإضافة إلى ذلك إذ أن تمثل شخصية الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) يرتبط بالمنهج الفني لبوشكين في علاقته بالثقافة، وبتمثيل الشخصيات غير الروسية والتي بواسطتها يعبر بوشكين في شكل رمزي عن أفكار الحرية، فهذه «الرمزية الدينية» تتحول إلى نظام مجازي شفاف يمكن معنى حقيقياً واضحاً من خلفه، إن شخصية الرسول، هنا، هي بحثها عن الحقيقة تبرز كمكمل للوجود الإنساني الحقيقي في ذابه نحو الحقيقة (١٨).

وتبرز مجموعة القصائد الشعبية التي يجمعها عنوان «قيسات من القرآن» (١٨٢٤) كأكبر شاهد على تأثير بوشكين بالتراث الروحي للشرق العربي الإسلامي، وكبرهان دامع على فترة القيم القرآنية في عبور آفاق الزمان والمكان والتغلغل في نفوس أناس لا يؤمنون بطلعة القرآن الكريم.

وربما تكون «قيسات من القرآن» حقيقة من أهم أعمال بوشكين من وجهة

النظر الفكرية والجمالية، فهي شهادة شيخ النقاد الروس بيلينسكي «ما من يتألق في كليل أشعار بوشكين» (١٩). وتجدر الإشارة بعد ذلك إلى عبق ناثر مؤلفات بوشكين بالشرق العربي في محاور أساسية تمثل الأركان الرئيسية في بناء الموضوع العربي، في إنتاجه: «روسلان ولودميلا» والقصائد العاطفية الغزلية، و«نافورة باخشني سراي» و«قيسات من القرآن».

وتكمن «روسلان ولودميلا» علاقة «الموضوع العربي» في إنتاج بوشكين باحتياجات الشعب الرومانتيكي في إنتاجه، فقد استلهم في «روسلان ولودميلا» الأثر الأدبي العربي الكبير «ألف ليلة وليلة» بعد أن وجد فيه الخيال الثري الذي يمكن في أعماله المثل الأعلى الأخلاقي المميز لرومانتيكية.

وأثر في «قيسات من القرآن» والتركيبة القرآنية الشرقية، وظهر فيها إعجاب بوشكين بسيرة النبوة واستلهاه لها

للتعبير بشكل مجازي عن أفكار الحرية والاتصال بالذات، وتحلى «الموضوع العربي» في إنتاجه بسمه خالية ميرت الموضوع الشرقي في إنتاجه وهي: الموضوعية والصدق في تصوير الشرق العربي في كل نوع خصوصية الثقافة العربية القومية، وفي دفنها التاريخية، وتميزها الحضاري، العربي والإسلامي. ويشهد الموضوع العربي بجسالة حلم الشاعر الذي طالما عبر عنه وهو: «أن تتناسى الشعوب خلافاتها وتتقن في عائلة إنسانية كبرى»، كذلك يكتب «الموضوع العربي» حبيوة خاصة نظراً لتجسيده للمثل الأخلاقية للشاعر بوشكين وللأفكار الثورية التي عبرت عنها الحركة التبشيرية في روسيا في الثلث الأول من القرن الماضي (٢٠).

وتأتي أهمية مالك مسكور بوشكين والقرآن» (٢٠٠١) ضمن السياق الكاشف عن المؤثرات العربية والإسلامية في أدب بوشكين وتؤكد على الشائفة المكونة وضائل دراسية الاستشراق كما دخلت في ميادين الأدب للقرن المنهجي وللوضوعي.

ويرهن مالك مسكور في دراسته المنهجية من مقولة طالما أغفلها الغرب وداريو بوشكين، وهي أن القرن الكريم وإياته ملاذ روحي لبوشكين في سني معنته مما طبع إبداعه العظيم، عندما نفي وحوصر من الجهات جميعها: رجال القيصرة والسلطات المحلية ورجال الدين وأبيه، أثناء التحضير لتتفاحا التيسميريين ضد القيصرة، شربت له حينئذ شخصية الرسول العربي محمد

التياسة والثقافة العونية

الف ليلة وليلة

دراسة وتحليل

بقلم

لحمات

E. LITMAN

ترجمة: د. محمد عبد الحليم

مراجعة: د. محمد عبد الحليم

مراجعة: د. محمد عبد الحليم

وتمسكه بهادته وتحمله أذى المشرخين ويمض أفريالته والتشكل به والتشكيل بالدعوة، ثم الهجرة، ثم انتصار الرسالة، المثال، والقوة، لكل المناضلين.

رابعاً: رأى في شخص النبي، مثال القائد، الحكيم، والمحارب، المقاتل، وفي الوقت نفسه، المتواضع، الرحيم، المعطوف.

خامساً: بحث بوشكين عن القيم الأخلاقية، المتمثلة برفض التكبر والفرد، والسيرة إلى التسامح، والطهارة والعفة، والشمعة.

سادساً: لقد أحب بوشكين كثيراً فكرة المعطاء والزكاة والصدقات، التي عدّها شكلاً من أشكال التضامن والتكافل الاجتماعي وإكرام اليتيم والاهتمام به وعطاء الفقير من غير منه أو أذى، لأن الفقر المدقع هو الذي كان يسود عامة الشعب الروسي الغارق في ملكة الظلام في مرحلة الميودية والرق.

سابعاً: لقد أولى بوشكين أهمية كبيرة لقضية «البهت» بحث وبنايات الإنسان، الخائن، الخاضع، للاستبداد والنفذ.

ثامناً: لقد أعجب بوشكين بفكرة الجهاد والنضال حتى النصر وفكرة الفداء والشهادة مشجعا على أن الشهداء لا يموتون، بل يرتعون في الجنة.

ينبع مثل هذا الكتاب في استمرار الجهود البعثية للمثاقفة المكموسة إعلالاً لمقولة حوار الحضارات التي تبين بجلالها ووضوح أن ثرات الإنسانية مشتركة بين الشعوب وثقافتها وأديانها ومعتقداتها.

٤- مثال حي للمثاقفة للمكموسة:

وننتقل في الختام إلى إضافة جانب

(صلى الله عليه وسلم) مرشداً روحياً وأخلاقياً ونضالياً، فاعجب بشخصه الكريم بينما أصبح قائداً عظيماً ومُحارِباً شجاعاً ومُطوفاً رحيماً على الفقراء والمساكين ومثالا للتواضع والرحمة والإنسانية، مثمناً وجد في القرن الكريم لهمأ إبداعه الشرقي الذي أضفى ماسة في تاج الشعوب الإنسانية (٢٢).

حوى الكتاب توطئة ومقدمة وسبعة فصول وخلاصة، بالإضافة إلى ثبات المراجع بالروسية وبالعربية، وزيادة في الفائدة العلمية المنشودة عرباً عنوانات هذه المراجع وأسماء مؤلفيها، وكتبها بحروف لاتينية كما تلقف باللغة الروسية لتكون مثالا للدراسة في الأدب المقارن. ومهد المؤلف لموضوعه بفصلين الأول عن «روسيا والمغرب» والثاني عن «الموضوع العربية» في إبداع بوشكين، وتناول في الفصل الثالث أهم نصوصه الشعرية معصاة القرن، التي تقع في تسعة أجزاء، تكاد تكون مطابقة مع النص القرآني كما برهنت الدراسة، ثم خصص الفصل الرابع لإجابة على سؤال: «لماذا حاكى بوشكين القرآن؟»، والفصل الخامس لإجابة على سؤال هام آخر: «ماذا حاكى بوشكين في القرآن؟»، بينما عني في الفصل السادس بقضايا الشكل والضموم وفي الفصل السابع والآخر بقوله الشعر، النبي.

ولعل الإشارة إلى الأفكار الرئيسية في خلاصة بحثه تبرز قصد المؤلف من نشر هذا الكتاب القيم في هذا الوقت بالذات:

أولاً: إغناء الشعر الروسي بأعظم الأفكار وأروعها، والمتجسدة في آيات القرآن الكريم. وهذا ما يؤكد قول بوشكين نفسه: «يشتمل القرآن الكثير من الحقائق والقيم الأخلاقية المطروحة بقوة وضاعرة».

ثانياً: وجد في القرآن، وآياته، الملائد الروحية في محته في سني النبي، عندما حوصر من جميع الجهات، لتذكّر مطلع قصيدة «النبي»: «عنيش عنيش الروح» وأنا منوب بالصعراء، في أشاء التحضير للانتفاضة، ومرحلة النضال الشرس، والمفاسد، لمجموعة الشباب الذين ثاروا وتمردوا، وانتهت بانتفاضة الديسمبريين.

ثالثاً: رأى في شخصية النبي المرشد الروحي والأخلاقي والنضالي في تلك المرحلة الصعبة من تاريخ روسيا القيصرية، إذ وجد في سير النبي وحياته

الاستغراب في عمليات انتقال الاستشراق من المثاقفة إلى المثاقفة المكموسة من خلال أنموذج بورخيس (١٨٩٩-١٩٨٦) (٢٣). الذي برهن في قصصه على أن المثاقفة المكموسة تصويب لمسار المثاقفة الذي جعل من ثقافات الأطراف تالمة لثقافة المركز الغربي المهيم، وأدرج بعد ذلك ثقافة ثلاثة أرباع المعمورة في دائرة التبعية، فالثاقفة المكموسة تنظر إلى ثقافات العالم جميعها على أنها من ثرات الإنسانية بالنظر إلى ثراتها الفكرية والمعرفية والإبداعي العميق.

اختار إبراهيم الخليلي في المجموعة التي ترجمها قصصاً من غالبية مجموعات بورخيس «ألف» و«قصص» و«كتاب الرمال» و«تاريخ عالمي لموس السمعة» وأضاف إلى القصص نبذة ذاتية منشورة في أثار بورخيس الكاملة، الصادرة عام ١٩٧٤م في بيروت إريس. وهناك ترجمة لنيزة بنون «بورخيس وأنا»، وهي من تأليف بورخيس نفسه ومنشورة في آخر كتيبه عام ١٩٨٤م. وقد ضمت المجموعة ١٢ قصة.

على أن محمد الفانسي قد ترجم مجموعة «كتاب الرمال» بكاملها، وهي تضم ١٢ قصة، ويقول في ترجمته لبورخيس: «لم يكتب بورخيس رواية واحدة. ومع ذلك فإن كتيبه الثلاثين في القصة القصيرة والمقالة والشعر تعد من أثير المؤلفات خيالاً، ومن أصفافها أثيراً، وأشدّها لآثار لمكونات النفس البشرية. وقد كان ملهمه في كتاباته ثرات الإنسانية كافة، شرفيها وغربيها، بكل تنوعه وانتفاضه وبعثه، ولطالما تحدث عن ثراته كتاب «ألف ليلة وليلة» وكتب التاريخ العربي، وكان خياله الجامع يعمل من كل هذه الثقافات مادة خاماً يعضنها لطاقي الحلم والذاكرة، ليؤسس منها، عبر لغة شديدة الكثافة والتحديد، أدبه الخيالي والأميل».

ونذكر من عنوانات قصصه: «حكاية الحائلين» و«ملكان ومهاتان» و«بهت ابن رشد» و«مكتبة بابل» و«الصباغ الملقح، حكيم مرمو» وكلها تستعيد التراث العربي القديم في بناء القصة.

لقد وصفت قصص بورخيس بأنها أشباه مقالات حينا، وبأنها بعثت في التاريخ البشري والسلوك الجامع حينا آخر، وبأنها سرد فكري لخيال مضطرب حينا ثالثاً، وأشار بورخيس إلى أن الأدب الخائلي يقوم على أربع تقنيات أساسية هي: الكتاب داخل الكتاب، ومزج الواقع بالحلم، والسفر في الزمن، والمضاعفة.



ويشير الخطيب إلى أن هذه هي صفات قصصه، وأن موضوعاته الجوهريّة هي: إنشائية بطيعة العالم والمعرفة والزمن والذات، وهي شديدة الصلة بتأثيرات الموروث السريدي العربي.

ونظر من هذا الباب إلى قصص بورخيس على أنها ألعاب شكلية أو تجريبات رياضية خالية من أي حن بالمسؤولية الإنسانية، ولا صلة لها حتى بحياة الكاتب، كما يرى بعض النقاد، بينما يؤكد آخرون، وهم كل أيضاً، أن قصص بورخيس، على نحو قصة «دون كيشوت» الهائلة، تتولد من مواجهة صعبة بين الأدب والحياة، وهذه المواجهة التي لم تست قط المثلل المركزي لكل أدب، ولما المثلل المركزي لكل تجربة إنسانية.

رأى النقاد في قصة بورخيس ولمية التصورات الغامضة، أن لمية المرايا هي وسيلة بورخيس الأولى، فالصورة المنكسة في المرآة تعكسها مرآة أخرى، وهكذا تتسلسل الصور، وهذه اللمية الدقيقة لا تشكل مصدراً للرجوع إلى الموروث القديم أو صهر الزمن الميت في الزمن الحي فقط، بل إنها تؤدي على المستوى المعرفي إلى حالة التحول المتواصل في تسلسل الذوات وأحالتها المستمرة إلى غيرها. ولكن بورخيس يريد القصة أن تكون حقيقية، ولذلك فهو يدمس في قصصه جميعاً وقائع من حياته الخاصة، أو على الأقل، وقائع تاريخية من حياة سواء، وهو يؤكد على أن هذه القصص حقيقية رغم غرائبيتها، بمعنى أنها تتضمن تجربة ذهنية أو باطنية، وليس بمعنى احتوائها على مشكلة معينة، على الرغم من أن بورخيس لا يتورع عن أن تكون قصصه موضوعات جانبية بالإضافة إلى الموضوع الرئيسي.

وأشهر بورخيس بالمتابع البحتي والفكرى والتأملي لقصصه ولا يفرج

ذلك من الموروث السريدي العربي القديم، ويعترف بمصادره وأقتباساته، فالأصالة في الأدب محدودة، فالكاتب، برأيه، على نحو ما، مترجمون ومعلقون على أنماط سابقة الوجود، وهكذا، كتب بورخيس قصصاً مبنية على طريقة السرد التاريخي العربي القديم، أو على الطريقة الحكائيّة العربيّة القديمة. تبدأ قصة «ملكاً ومتاهات» على النحو التالي: «يحكي رجالٌ جديرون بالثقة، وإله أعلم... ويبدأ قصة «حكاية الحائرين» على هذا النحو:

«يروى المؤرخ العربي الإسعافي هذه الواقعة: يحكي رجال نقات، والله وحده العليم التقدير الرحمن الذي لا تأخذه سنة ولا نوم، أنه كان بالقاهرة رجل ذو ثروات...»

أما قصة «بحث ابن رشد» فلا تختلف عن طريقة السرد التاريخي العربي القديم، وقد صاغ مقدمتها بهذه الجملة: «المطلع أو الاستطلاع: وكان أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن رشد...» ومنها قصة «الصباغ المقتن: حكيم مروء: «مالي أخسط، قد من المصادر الأصلية للأخبار المتصلة بالمقتن، بني خراسان، تتلخص في أربعة:

١- المقاطع التي حافظ عليها البهلازي من تاريخ الخلفاء.
٢- مقتصر العماق أو كتاب التحقيق والتتبع لمؤرخ المياسيين الرسمي...»

رأى النقاد أن طرائق بورخيس القصصية تندرج في بعضه عن أدب عالي، فقد حملت سنوات الثلاثينات تحولا عميقاً إلى على عقله وتفكره، فمع أنه لم ينفذ أبداً انفجالاته الأصويل بمكونات الواقع المحلي، إلا أنه كن من إجلائها وطغيا باعتبارها الحواجز الوحيدة ضد القنوصي، وأخذ يضمها داخل سياق سيرورات عالية وأسعة، في هذا الإطار،

يمكن اعتبار المدينة الكابوسية في قصته القصيرة «البيت والبيت والبيت» صياغة أسلوبية رائدة لمدينة بونيس إيريس التي لم تعد، كما كانت في أشعاره، مكاناً مثالياً، بل أصبحت سيافاً فضائياً لأماسة الفهم البشري، ومن هذه الرؤية وجد النقاد في هذا الكتاب نموذجاً لتكملة الفكر العالمي، مثلاً وجدوا في آثاره التعبير الدهش من قلق الإنسان المعاصر إزاء الزمن والمكان واللامتناهي.

كتب بورخيس في «مدينة ذاتية» عن نفسه «تري هل شمر بورخيس بالشقاق العميم الذي ميز مسيرته يمكننا أن نطن ذلك، فهو لم يكن يؤمن بالخيار الحر، وكان يصب تزييد عبارة كارلايل هذه: أن التاريخ الكوني لمن نرفع على قراطه وكاتبه دون توقف، وحيث تكتب فيه دورنا أيضاً».

من المفيد أن نقرأ قصص بورخيس على أنها تجربة فكرية وظيفية خاصة، ولكنها برائتها وخيالها القصص وأمتها العميق في الصهر الإنساني، ولظلالها من مجموع ثرات الإنسانية، فدم مثالا عليها عن حوار الإشكالات وإسهامها الحي في الإبداع الذاتي المستقل أيضاً. ومن المأمول أن تنفع تجربة بورخيس في جلاء كثير من أوسام الحديث والحدائين العرب في متلفه الموجات الإبداعية والاتفات عن تقاليدهم الأدبية وسيرورتها الباقية، والإيمان أن هناك مثاقفة معكوسة تجبل من ثقافتهم مؤثرة وقاعدة في ثرات الإنسانية.

تشير هذه الرؤية في الدراسات الاستشراقية، مثلاً حاولنا أن نبهرن عليها أن جهود المثاقفة المعكوسة قد انتشبت كثيراً خلال نصف القرن الأخير وما ينيهد كثيراً في حوار الحضارات لدى الإلزار بالتفاعل الثقافي بين الأجنس والشعوب والأمم جميعاً.

المراجع

- ١- مؤلف: متابع للشرق في الدراسات العربية الإسلامية، الجزء الأول: النطق العربية لتربية وثقافة عالمي، مكتب العربي لدول الخليج، تونس، ١٩٨٥، الجزء الأول، ص ١١.
- ٢- المصدر السابق، ص ٣٦.
- ٣- المصدر السابق، ص ٤٣-٤٢.
- ٤- متابع للشرق في الدراسات العربية الإسلامية، الجزء الأول، ص ٣٦.
- ٥- كتاباً موسعاً (كتاباً موسعاً)، جوك وهام العربي، عام ١٩٩٤، ص ١٩٩.
- ٦- المصدر السابق، ص ٤٩.
- ٧- المصدر السابق، ص ١٩-١٨.
- ٨- المصدر السابق، ص ١٧٧.
- ٩- المصدر السابق، ص ١٨٢.

- ١٠- المصدر السابق، ص ٤٦٦.
- ١١- الفارسي، ص ١٩٩، والحققت في القصة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٢.
- ١٢- كتابات قسري، مؤشرات عربية وإسلامية في الأدب العربي، ص ١٩.
- ١٣- المصدر السابق، ص ٤٢-٤١.
- ١٤- المصدر السابق، ص ٧١.
- ١٥- المصدر السابق، ص ٨٧.
- ١٦- المصدر السابق، ص ١٠.
- ١٧- المصدر السابق، ص ١٢٣.
- ١٨- المصدر السابق، ص ١١١.
- ١٩- المصدر السابق، ص ١٢٣.
- ٢٠- المصدر السابق، ص ١٧٠-١٧٢.
- ٢١- ملك سفير، بونيس وفكره دراسة في الأدب، القاهرة، دار لغات، دمشق، ٢٠٠١.
- ٢٢- لم تثر الكاتب ذلك وثيق قصة بوله قصة قمرية الأمريكية قمرية على الحرب الإسلامي، لأن أصل بوله

fanfarlo samuel cramer بطل

الذي من خلاله رسم بودلير ذاته،
باللباس الأسود والياقة الحمراء القانية.

لكن الداندية لا تعني أبدا عبادة
الذات أو بقاء عن الأصالة بأي لمن
إنها آخر ومضة للبطولة وهي في
مرحلة الانحطاط. وكذلك هي منحدر
من رواقية حقيقية مفاصرة : (يمكن أن
يكون الداندي إنسانا ضجرا أو إنسانا
متنا وهو على هذه الحالة سيقتسم
كلاسيكوسني la cedemonien تحت
ذات عطة لعل).

٢. الهندسة السرية لأزهار الألم.

إن ديوان "أزهار الألم" في نظم
كان مطبوعا هو الآخر بالبطولة على
غرار الداندية. لقد أخطأ من تحدث
في "البنية البيوغرافية للكتاب" على أن
"أزهار الألم" اعتراف خام وليست أسرا
متكفلة. لقد أراد بودلير أن يفرض
على وحدات أتت من نزعته قدر سيء،
نظاما "محكما". ولقد اكتشف barbey
d'aureville ومنذ سنة ١٨٥٧ أن هناك
في الديوان "هندسة سرية" واتضحت
بجلاء في طبعة ١٨٦١ أي آخر عمل أتمه
الشاعر وهو على قيد الحياة. "عن المدح
الوحيد الذي التمس لهذا الكتاب هو أن
يعترف له أنه ليس اليوم وأنه له بداية
ونهاية" كتب بودلير في هذا الباب هذه
السنة (١٨٦١) في خطاب إلى vigny.
هذه البداية وهذه النهاية التي يمكنها أن
تتأمل والعرض والخاتمة لتراجيديا في
خمس فصول.

لقد طال "العرض" كل
الجزء الأول وكان أطول جزء
والذي من خلاله اكتشف
بودلير وحل ووصف تلك
الثلاثية التي كانت تحاصره
"الكآبة spleen والمخالي
ideal" والتي حين عرضها
كانت هي خيمرة المساة.

كان بودلير دائما يلج على
الهندسة الدقيقة لأزهار الألم
الذي وجب أن يلامس ككل لا
يتجزأ أو يبتعد منه طرف. لأن
أجزاء موضوعه وفق مسار
جمالي وروحي يجسد مآل
الشاعر، وولمه الذي يفهم
بالمعنى الديني من ولادته
(Bénédiction) إلى وفاته
(موت الفنانين).

ولقد اعتبر بودلير بامتياز
كذلك المبدع الذي يفك الغا
العلامات المتشعبة التي
يرسلها الكون للإنسان، حيث

شارل بودلير والحادثة

سنة النشر ١٨٥٧

كانت نبضات القلب، من طرب الروح، وموسيقى العواطف والانفعالات،
مرحلة سميت بمرحلة الرومنسية، مرحلة أولئك الذين كانوا يعبرون عن
ذواتهم وعن آفهم الداخلية ظافين أنهم صدى كل المشاعر الإنسانية.
كتب بودلير لأنسيل Ancele في موضوع "أزهار الألم"، "في هذا الكتاب
الفضيح، وضعت كل فكري، كل قلبي وكل ديانتني وكذلك كل حقدني" لكن
ومن خلال انهيار شخصي، إنها تراجيديا الإنسان معبر عنها في هذا العمل.



١- الجهد الإبداعي عند بودلير
والاعتماد بالشعر.

أن تمتلك الكآبة وتعرف كيف
تسرد عليها الألوان، هو المبرور
من منتهى الضعف إلى الجهد
الإبداعي. هذه الملاحظة النافذة
تقحمنا في صميم وقلب الفن
البودليري، وكما قال Yves
bonnefoy : لقاء جسد جريح
ولغة أزلية.

١. الدانسية emsidad
إن كلمة Dandy، ومع
الانجليزي Georges
Brummel الذي مدحه كثير
barbey d'aureville سنة
١٨٤٥، تعني نوعا من الأنافة
المتعالية والوقعة في آن معا
هناك شيء من الداندية عند
don juan في جهنم "أزهار
الألم" (XV)، وأكثر من ذلك عند

أن مخياله (قدرته على إبداع الصور الشعرية) كانت له وظيفة امتطاء حقائق الواقع في جديد، عبر لغة يقال عنها عادية، يرصمها بكلمات نادرة وقيمة مستوحاة من مجسم الحداثة الصناعية والمعمارية. ولقد تحدث عنه تفتجر Jean Jouvet : "إن شعريته، شعرية تقليدية، إنها فكر بودلير مجعلاً لمخيلة شعائرية، لكن قوة الحداثة فيها تفتجر داخل الأقطار الشعرية. تتجلى بودليرية بودلير في مادة الكلمات التي يوظفها وفي العلاقة التي تتسجها مع بعضها البعض، وفي أثرها ووقتها الصوتي، وفي مدى الضغط المولد من بين المفردات وما بين الألفاظ، البلاغة العميقة التي استطاع إزاديا أن يبدعها.

١- ثنائية حرية اليرسج (libre, i) :

لقد تموضع بودلير ومنذ ولادته ما بين اللغة والرحمة، ما بين السماء التي كانت تستويه الأرض التي كانت تجذبه، ما بين مصدرين للجمال الأول سامي والثاني جهنمي.

٢- ثنائية الحب (libre, i) :

تأوب على بودلير نوعان من الحب أولاً، كما بعد ذلك تسلط عليه الاثنين دفعة واحدة، الحب الشهواني الجسدي والمعنون (حبه لـ Jeanne duval) والذي هو كذلك "عظمة" وتنازع والحب الثاني، الحب الروحي، عبادة وتعبيد لأجل "الحارس الملاك : الوجه والمادون" السيدة sabatier

فقطما الحب ليس كالتشي كانت موضوعه : يمكن الاحتفاء بـ Jeanne كـ "الملاك السليط" (sabatier) التي كان الناس ياملونها على أساس أنها كانت ممبودة الأمر الذي أسجهرها ولم تعد تطالب إلا أن ينظر إليها أنها "امرأة جميلة" عادية (xly) وكذلك السيدة ذات الجيوش الخضراء تلك التي كانت "طفلة" ثم صارت بعدها "الأخت" التي أحياها بمغف كبير، الدعوة للسفر (ننلأ) وأخيراً مادون السوداء الزنجبية ذات الذنوب السبعة والتي كان يمارس عليها حقاً خطيئاً حقد العاشق الذي خاب أمه في كل شيء (Lvii).

٢- ثنائية حرية المرزلة. (xli) :

في سراديب سجن عميق حيث ضيبي القصر، وحيث يريق ضياء ودي جذلان وأنا وحيد، طيف على الليل المكفر

فكانني رسام أجبرته، وآ أسفاه إله ساخر على الرسم فوق النياجر حيث أن الطاهي لما تم النهم (١) أطيح قلبي، منه أقتات... ص: ١٧.

كان الشاعر محمولا بحلم طفيف، وموثوقاً بقل الكآبة حين كان يتنلذ بطعم الذكرى حتى اكتشف تصدع روحه (xxiv) على شكل متواليات منهكة أفضت به إلى الشكوى النوحية، إلى نداء الجسد ثم الخلوة ثم بعدها حوار تراجيدي للشاعر مع ذاته ومع الزمن. كانت "القصور الخمسة" هي الحقيقة خمن محاولات لوبلير للاندثالات من هذه الخلوة الغير محتلة:

• محاولة المسكة الرومانسية : والتي تمثلت في الجزء الثاني من المؤلف "لوحات باريسية" (ننلأ-xxvi) والتي أشاح فيها الشاعر بوجهه إلى العالم الخارجي، بعدما أنهكته عوالم العالمين، وكان همه في ذلك كالتشمس أن "ينزل داخل اللدن" وينفذ بهيمة ملك إلى جميع المستشفيات وإلى جميع القصور (xxvii)، فيشمل عطفه تلك المرسلة السوداء المسولة المبدعة عن إفريقيا مسقط رأسها وهؤلاء المجازي الذين عرفهم الطبع والوجد، وحتى المسنات اللواتي ينسجن كالحوانات الجريبة. لكن حالة هؤلاء المنعنين تقضي به إلى ألمه الذاتي وحين كان يبتش شكواهم فإنه من شكواهم كان يعلن، إنه كذلك الزنجبية المنفية عن وطنها، إلى المثالي هو كذلك ينجر.

وهكذا لم تعد لوحات باريس تشكل بالنسبة إليه سوى تخيلاتته هو (xc)، حلمه بالحب (xciv, xxvii) وحيروته على ما سوف يكون بعد الموت (xciv, xxvii) حيث سيكون وحيداً داخل كوخه "القدر" ليس له من أنيس سوى إحسان رقيب بالحب الجسدي والشجر الروحي (xcv, ciii).

• محاولة الجنان المصطنعة (artificiels) :

من قصيدة Le vin assassin الخمر القاتل

ماتت زوجتي فانا الآن حر
استطيع الآن أن أسكر حتى الثمالة
جئن كنت أرفع فارغ الجيب
كان صراخها يمزق أحشائي...
وسأناذ كأي كلب
العريّة ذات العجلات الثقيلة

الحملة بالحجارة والأوحال
الفاطرة المسحورة بإماتها
أن تحطم أسي الجرمة
أو أن تشطرنني عند النصف
لا يهم فانا من كل شيء
سأسخره ص: ١٥٧-١٥٩. (٢)

كل هذه الجنان كانت مقتضبة ومختصرة حين لخصت في واحدة هي "الخمر" في الجزء الثالث من أزهار الألم (civ, cviii). حين انقلب الشاعر إلى مواس للمجرمين والشاق والممي الخرق. هل أصبح مواس للمعزل فأبوع بذلك الشعر ذلك الذي انفجر صوب الإله كزهر نادرة؟ (civ). يمكن أن نشك في ذلك، إنه لا يمثل سوى تأثير عابر ويدل أن يطعمه النطق فإنه لا يزيده إلا اشتعالاً:

هذا الظما الذي يمزقني
يحتاج، كي يرتوي
من الخمر، ملء
قبره والأمير ليس جزافاً (٣)
• محاولة الفسق والفجور.

كانت متمثلة في البحث عن الشهوات الحسية من خلال الأزهار المسامة من "أزهار الألم" : لقد أخذ بودلير للجزء الرابع عنوان المؤلف فلهذا وذلك بإعطائه معنى أكثر ضيقاً أي معنى سلباً (cx-cxvii). هنا ينصب طعم الدم (cx) والقصور الضيقت والميل إلى العذارة (cx) وكذلك "اللمسات القدرية" (cxvi). لكن كل هذا لم يعمل إلى مستوى الخمر في حياة الشاعر، الخمر التي استمد منها القدرة على إلحاق الأشياء بعضها ببعض واستمد منها كذلك الفجور الذي لم يستطع أن "يخمد الغضب العارم" الذي "يلد" الشاعر cxviii، "تأفيرة الدم" الأكثر من ذلك أن الخمر جعلت منه أداة للسفرية (cxv "beatrice") فصار يبعث نفسه مقتاً شديداً (cxvi)، "سفر إلى كثير" وأخيراً كانت الخمر وسيلة لتحطيم (cx) أسلمته عازلاً إلى تلك "الأخت الطيبة" الأخرى، تلك الفتاة "الطيبة" : أمة المشتركة الموت (-cxvii).

• محاولة التسمية

تمثل الثلاث قصائد الأخيرة التي تشكل الجزء الخامس ثلاث صرخات منفرجة، أفكار "الثرة" (cxviii-cxix)، أبولونيا "أفكار" (cxviii-cxix)، saint pierre، "تضليل جنس" قابيل على جنس هابيل (cxix) كلوريا التي انتشدت لـ "أجل ملاك، الضمضان" (cxix).



أن يلعب الكوميديا على شفة التبر
بفرح وامتنان يصحبان عنه رؤية
القبر المنسي داخل جنة تنقي فيها
كل فكرة عن القبر والتلاشي (موت
بطولي XXVII)

II. الشعرية والروائية

1- النزعة الشيطانية والديانة
الكرستانية
لقد أشار بودلير إلى استعمال
القناع وذلك في رسالة إلى السيدة
ANGELLE والتي زعم فيها أنه
ضمن ديوان "أزهار الألم" ديانته
الكاملة والمقنعة "لأن الشعر
الحقيقي يكون "ببرودة شيطانية
في الظاهر، إن النزعة الشيطانية
ما هي سوى قناع جديد تخفي خلفه
الديانة الممثلة للمبدع التي وجب
البحث عنها:

بالضبط إلا في قناع فقط، ديكور راش
هذا الوجه المشع بإضاءة لطيفة
بعضها، احفظي ها قد تشجعت بيشاعة
إن الرأس الحقيقية، والوجه الصادق
مكتبب في مأمون من الوجه الذي
يكذب
"القناع" (٥)

كان بودلير "يحب الله ويعرف الشيطان"
CHARLES DU SÉBIAU وكان ذلك سبباً
BOIS في محاولة تقديمه كمخلوق من
المخلوقات التي كانت تعرف ذلك ولا حظ
داخل الخطاب الشعري البودليري
استمرارية وديمومة حركة الصلاة في
أغلب نصوصه (أزهار الألم، الرحمة،
المنارات، في الواحدة صباحاً، الأنسة
BISTOURI...) كما أشار أن الخذلان
والألم ما بمثابة استثناءات سامية وأكد
على معنى الخطيئة القصيدة سامية وأكد
واقترح أن الإيمان بروح الشر يورث
نقيضه.

2- ديانة أفعال

قد تكون هناك ديانة تتنافس فعلاً
مع الكرستانية؛ الديانة التي تكلم
عنها بودلير في "الفن الرومانسي كأنها
"ديانة أخرى": عبادة الجمال، الاستيقاظ
المخلدة، سهل جداً أن نجعل منها قناعاً
جديداً. وحده الشاعر قدير بأن يتمكن
ويحول طاقة المخلوقات إلى الأضراس
الأساسية للفن، وحين عمد بودلير إلى
الشعوية لم يكن الأمر معارضة للسر
الأسود بقدر ما كان خلقاً لسحر أبيض
يتأسس بشحنات القوى الروحانية



إن تحرير الشكل كان واضحاً في
petits peomes en prose
أدنى مما كان يقال إذ أن الرغبة في
التقليل، التي كانت وراء أكثر من ستة
مقاطع، لدليل على أن الأمر ليس سوى
تمرين على التمتع، بل نجد أن مقاطع
غنائية ك:

- Le confiteur de l'artiste III
- la chambre double V
- a une heure du matin X

تتضمن صيغاً بلاغية حاضرة وكذلك
نلاحظ أن التفعيلة استبقت علامات
الإيقاع الموزون للشعر الشعري "بدون
قافية". نعم لكن القصيدة ليست "بدون
إيقاع" هذا ما أكده بودلير في رسالة
إلى H. arsele وعلى كل حال فإنها
تبقى "موسيقية". كيف يمكن نسيان أن
s. cramer كان يبدع لغة خالصة في
ملكة "أخضاع النص للتفعيلة" وكذلك
في "الإشهار ببعض المقاطع الشعرية
الرديئة المكونة داخل المحاولة الأولى"
إن استعمال القناع، الذي كان تقريباً ثابتاً
في هذا العمل الجديد حيث تكرر الوجوه
("المهرج المجنون") والألبولوجيون les
apologues ("موت بطولي") والمنينيين
Les saynots الستين: كوميديا إسبانيا
("وجوه المشيقات") ("الآنسة بستوري")،
والذي أشار أن بودلير كان يتردد دائماً
أمام الإغضاء والبوح المباشر الذي كان
بالنسبة إليه أمراً غير لائق. كان أيضاً
شديد العزم رابط الجأش في petits
poemes en prose وكذلك في أزهار
الألم: "إن سكرة الفن وحدها القديرة
على فض رعب الهاوية .. يمكن للتنبؤ

كان الشاعر يحتمي بكل هذه المخاطر
والصلوات ولكن أين النتيجة؟ لم تكن
سوى تضخيم موجة المنة وصوت
الفتائم التي كان الإله يتلذذ بها.

· المحاولة الأخيرة: اللجوء النهائي
الأمل السامي "الموت" (xxvi-xxxi)
لقد كان الشاعر يعلن افتراضات
مبتالية حول مصوره دون أن يتوقف
عند أية واحدة: هل سيفتح الستار عن
مولود خرافي أسطوري (xxxi): "موت
المشاق"، أو عن مرفأ الاستراحة
(xxxi): "موت الماكين" أو عن نجاح
الفنان (xxxi) أو عن مشهد فارغ
(xxv): "علم فضولي"؟

هل بإمكاننا التشبث بـ ("المجهول
(xxvi)؟ إن "الخاتمة" تشكلت من
هذا الجزء السفر الذي لم يكن
باستعادة التيمات الأساسية المولفة
على امتداد الديوان ولم يكتف باجترار
المحاولات الفاشلة التالية بل مرر هو
الأخر إحساساً بأن المحاولة الأخيرة
سوف تنتهي إلى الفشل ولم يكن الأمل
في "الموت سوى "سما" - "جنة مصطنعة
نن ينتظر منها سوى موساة وهمية.

3- الخطاب الشعري.

إن بيئة أزهار الألم كميتها متينة
جداً، إنها تبقى في مستوى الخطاب.
لقد كان بودلير يستشرف من بلاغته
نفس الإحساس بالافتخار الذي يمتريه
تجاه ياقته التي هي بلون نماء الثوران.
إنها مجموعة من الاستهلاجات الشفاهية
ومن الاستعارات ومن المقارنات والجناس
الاستهلاكي ومن الأصدا المصنوعة من
المفردات اللازمة والأشطر الواجبة،
مجموعة من الشائعات التي يمكن
اعتبارها تقليدية والتي كانت حاضرة
في قصائده "تزيينة السماء" و"الأنوم
pantom" رغم أنها كانت مواتية
للمسر.

ها قد هلت السويحات الخوالي

حين تخفق عندها كل زهرة

تنضوع مثل المياخِر

وتجول الأنام والوان الشدا في نسيم
المساء

كروضة "فالس" أسيانة أو دوار هاتر
ص: ١٨٠، (٤)

لقد كانت بالفعل نصوصاً رائعة. ورغم
أن رامبو اهتم بودلير بأن قصائده كانت
تنسجها "مسحة من المسكة" فإنه بدون
ذلك حتماً لن يكون الشعر البودليري
على ما هو عليه: شعراً زخرفياً حيث
الخطاب فيه يبرر عن الألم الذي يحتميه
رغم محاولته بأن يداريه.

شارل بودلير والخطاب



لم يتراجع الشاعر إلا أمام الكلمة الخبثانة ولا أمام الصورة المسخفة وهذا ما كان يسميه l'alorgue "فن وضع القدم داخل الطبق". إن المقارنة بين المرأة وحبها أو حبة قهوة كانت نقطة بداية القصيدة الأكثر افلاطونية داخل ديوان "زهور الأكم" ويفضل "كوبه المملحات والمتخيل" استطاع بودلير أن يبين العلاقات الحميمة بين الأشياء وكذلك العلاقات "عمودية" التي تتشكل وتتأسس بين العالم الحسي وعالم الفكر.

نادرة هي اللقطات التي كان بودلير من خلالها يرى بوضوح غير "غاية" الرموز" لقد كان عمله يقترب أكثر من وصف لنقط التماس والاتصال منه إلى تقرير عن التنشيط : مواجهة كان محورها روحانية الإنسان.

كان بودلير منفتحاً وفارثاً كبيراً للتوافق، وربما نتيجة كل هذا اكتشف درجة التوافق ما بينه والعالم كل هذه الأشياء تفكر من خلالي وأفكر من خلالي (لأنه داخل شمسالة الحلم تتلاشى الأنا بوسعها) تفكر الأشياء - كما قلت - لكن بفنائه وعلى نغو مثير بدون جدل فكري أو شكلي ولا استنتاجاً.

ومن هنا يتضح أن بودلير يتموضع بعيداً عن الرمزية، بل في ذلك رومنسيا لكن رومنسيا حدائيا.

كاتب من للفكر.

مسودة : كل الأرقام تقريباً هي رقم كتبه من إصدار ل ديوان "كبره الأكم"

غاية عالية) أو أن يخلق، حسب شعر التحويل، علائق بين كلمات مسجورة : "عطور...خضراء"، "شمر أزرق"، "جواهر رنانة".

ثانياً : يجب على الشعر أن يكون على توافق مع الفنون الأخرى. لقد تطرق بودلير بهذا الصدد إلى التفت والتفتش والموسيقى والرسم : لقد خصص ثمانية مقاطع رباعية في نصه "المسارات" rubens, leonardo لتصوير الفنان : de vinci, rem brandt, michel-ange, puget, goya, watteau. وكذلك صنيقه المميز delacroix. هذا الأخير الذي كان بودلير يقدسه درجة تخصميه بمدة صفحات من كتابه الذي جمع تحت عنوان "الفن الرومانسي". ثمانية مقاطع كانت بمثابة ميداليات ترصع صدور هؤلاء، وحيث أنه باعتد استعمال البلاغات الإيحائية للمرة، كما كان الشأن بالنسبة لـ leonardo de vinci، استطاع أن يذكى ضياه المفردة. إن الأشكال الحسامية ليست بذاتها سوى تمشلات ورموز لحقيقة مثالية. إن "العمر المولم" الذي أشارت إليه سونيتا "الحياة لناضية" (XII) ما هو إلا رغبة مقنعة للوصول إلى هذه الحالة العلوية للارتقاء التي تمكها من التحليق فوق الحياة ومن الإدراك، بدون مجهود، إدراك كفة الأزهار والأشياء الخرساء".

إن الانتقال من الواقعي إلى الروحاني المضمن في تجربة "الجنان المصطنعة" يتحقق داخل العملية الشعرية لثافتة الشلا والغير المؤلف والفراشي والذي هو، حسب بودلير، شرط الجمال.

وممارسة الإرادة واستغلال الطاقات التوليدية للكلمات، وبإيجازها للتوبة السبقة كان يحاول أن يجعل المسئلة والقوة المتصاعدة إلى جانبه - جهنم أو السماء لا يهم.

هذا وقد انصرف إلى مجموعة من الحركات والأوزان الشماطية التي كانت من المفروض أن تمكته من التحكم وتوجيه المقدس بنوع من "العملية الشعرية" سماها في fusees "شمودة" الكثرة. وهكذا أخذت البلاغة البودليرية معنى آخر : لقد تأكدت كـ "شمودة" / شعر تذكاري. كان الشاعر، باستعمال السونيتا sonnet غالباً وبلاهتمام بالغاوية والتعليقات وبياتتصا الكلمة السائدة بصرص شديد وكذا الكلمة ذات المفهوم والخلقية المعرفية الواسعة (قاموسه بالفعل تجريدي غامض وهناك من يقول لاموتي)، يهدف إلى الفعلية أن يقتصر ويمنس ويصل إلى خلق إلهي مطلق وأن يفتن الحياة والموت والشيطان والفراش ويلتقي أخيراً بقانون الغائية الكبير والواضح. الأمر الذي يفسره ولعم الشديده وبها بالموسيقى.

تأخذني الموسيقى غالباً مثل بحر... نحو مصيري الموهبي تحت سقف من ضباب أو فسيح الأثير أبدا في الإبحار تاركا صدى المغمم بالهواء يضيئ إلى الأمام كأنه الشراع أرتقي والليل يستره صهوة الموج المتراكب ص : ١٧٤ (٦)

٢- مبهمة التوائت.

في نقد الفن، لم يكن بودلير قادراً على التمييز ما بين الخطاب الشعري والشعر الكوني. هذا التمييز كان يدركه بامتياز كل من victor delacroix و wagner. لقد أكدته له تجربة "الجنان المصطنعة" الحسن الذي لاحظته عند الرومانسيين الألمان كـ hoffman : وجود التوافق ما بين الأحاسيس "غثة وعمق الوحدة" والمحبوس "روائح العطر والألوان والأصوات وهي تتجاوب" وتتأقلم الألوان في لوحة تشكيلية تمكن من إيقاظ "أصوات غريبة".

إن نتيجة هذا التداوي مزوجة:

أولاً : يجب على الشعر أن يحقق توافقاً بين الأحاسيس (توافقاً افتقياً) أو أن يكتفي بوصفها "هشاك" عطور يافضة كأنها جلد ملق، / عيلة كأنها

المراجع:

- (١) - حيدلير، دي، أفرجة الأبية للنبيلة - ترجمة شس بودلير أفرانجا شعيرات مشروح البيت الثاني، نظرية كرسية
- وحدة الحفوت والبشر الأسفل الثاني (بعدة سيدات مسند من جد الله قلى - ترجمة)
- (٢) - ترجمة المؤلف : شارل بودلير، "كبره الأكم" للكتاب العامة الفرنسية، ١٩٧٢.
- (٣) - نفسه
- (٤) - حيدلير، دي، نفسه
- (٥) - ترجمة المؤلف، نفسه
- (٦) - حيدلير، دي، نفسه
- البيولوجيا،
- 1- Benjamin (Walters). Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. Paris. Payot. 1982.
- 2- Blin (Georges). Baudelaire. Paris. Gallimard. 1939
- 3- Pia (Pascal). Baudelaire par lui-même. Paris. Seuil. 1952.
- 4- Pichois (Claude). Baudelaire. Paris. Julliard. 1987.
- 5- Prévost (Jean). Baudelaire, essai sur l'inspiration et la création poétique. Paris. Mercure de France. 1953.
- 6- Rincé (Dominique). Baudelaire et la modernité poétique. Paris. presses universitaires de France. 1984.
- 7- Sartre (Jean-Paul). Baudelaire. Paris. Gallimard. 1974.
- 8- Poésie Française du 19ème siècle. Édition Fouchet.

أيضا الشاعر المغربي، يصور محمد بنيس في أسلوب مؤرخ الأدب ومن منطلقات ميدع وأكب تحولات الشعر المغربي هذا الإحساس في شهادة تحمل عنوان: غريب، أيلدا غريب. يشير إلى يتم الشعر المغربي وضادة إحساس الشعراء بهذا الهم في بداية تجربة الشعر الحديث بالمغرب، مقابل العناية التي كان يحتضن بها الشعر المشرقي قائلا:

«الهم مشترك بين الشعراء المغاربة الحديثين، لا أحد يمسأل عن الشاعر ولا أحد ينصت إليه، ذلك هو الجرح المضاعف، أن تبذل على الشعر في مجتمع ينكر شعراءه، فالنخبة المتعلمة كانت تعتبر الشعر المشرقي هو شعرها، ولم تكن تعتقد أن المغاربة يمكن أن يكتبوا شعرا، فيما المشرق لم يكن ليمها بصوت الشاعر المغربي، بعد المصافة لا يمثل حجة كافية، والجرح، كما فهمت لاحقا، تاريخ لا قبل لي بإفائه» (١)

تكشف هذه القول عن وضعية الشاعر المغربي الذي تبلى خطاب الحداثة. كانت التسمية المتعلمة في المغرب تنظر إلى الشاعر المغربي الحديث نظرة نقص فلم تكن تبأ بصوته. ونفس الأمر كان يحصل في المشرق الذي لم يكن ينظر إلى أبعد من ذاته/صوته فتقاضى عن الشعر المغربي الحديث، إن هذا الوضع المضطرب جعل الشاعر المغربي يحس فداحة التهميش وهول الشعور باليتيم.

وانطلاقا من هذه القول ومن عناصر أخرى في الكتاب يمكن رصد ملامح تصور عن أشكال التطعية وانعدام التواصل التي عانى منها الشعر المغربي الحديث على الشكل التالي:

-عدم القدرة على التواصل والتفاعل مع الجمهور المغربي (النخبة المتعلمة). (٢)

-عدم القدرة على التواصل مع الآخر/المشرق. (٣)

-انقطعية بين الناقد المغربي الذي كان يهتم بالنمط التقليدي من الشعر وبين الشاعر الحديث. (٤)

-انقطعية بين الشعر والنخبة المفكرة في المغرب والمشرق على السواء. (٥)

-غربة القصيدة الحديثة المكتوبة باللغة العربية وتكرار دورها في تغيير ذاتية القارئ أمام المد الفرائدكوفوني المتصاعد. (٦)

تأسيسا على هذه الأشكال الثنائية من انعدام الفهم وانقطاع أواصر التفاعل بين الشعر المغربي الحديث والأطراف الأخرى ترى الكاتب يدخل في حوار نقاشي يشل هذه العناصر جميعا في أفق تغيير نظرة القراء إلى الشعر المغربي الحديث وإثارة

قراءة الشعر المغربي في كتاب «الحق في الشعر»

د. محمد السمودي

سأؤلف نريد بقراءة الشعر المغربي في هذه المداخلة؟ وهل يقدم الشاعر/الكاتب محمد بنيس في كتابه «الحق في الشعر» قراءة في الحق الشعري المغربي المعاصر؟ وهل للتلقي علاقة بهذا العنوان؟ عندما اقترحنا هذا الموضوع لمقابلة كتاب «الحق في الشعر» كنا ندرك أن الشاعر/الكاتب لم يسلك في كتابه الحالي مسلك كتابيه البازوئين، «فأهارة الشعر المعاصر في المغرب» و«الشعر العربي؛ بنيات وأبعاد الانها» اللذين صني فيهما صناية كبيرة بدراسة النصوص الشعرية المغربية وتعليقها. ولكن هاجس قراءة الشعر المغربي المعاصر لم تغب عن هذا الكتاب الذي نحا فيه الكاتب نحو التاريخ لفأهارة الشعر المغربي في عصرنا الحالي



المغربي المعاصر أيضا عن اشتغالات الكاتب/المبدع محمد بنيس، ونظرا إلى صمودية الإحاطة بكل ما ورد بين دفتي الكتاب سنقف عند بعض القضايا المهمة التي يعالجها محمد بنيس بصدد الشعر المغربي وتلقيه خاصة. ولعل أول ما يلت نظرنا ونحن نفوس في الكتاب هو إثارة قضية قديمة/جديدة يشمر بها كل مهوم بالإبداع المغربي، وبالشعر خاصة: إنها قضية الشعور الضاح باليتم والنذير والتهميش الذي يعاني منه الشعر المغربي إن لم نقل

إن الشاعر الذي عاش بدرجات متفاوتة تيارات الشعر المغربي المختلفة ينطلق من رؤية ترمي إلى التاريخ لمسيورة هذا الشعر وتطوارة دون أن يقف عند النصوص الشعرية، أو يعمد إلى الكشف عن الخصائص الفنية التي تميز بها الشعر المغربي في أشكاله التقليدية أو الجديدة. ومن هنا تتحول «مسالات وشهادات» كتاب «الحق في الشعر» إلى خطاب أدبي يجمع نحو التطوير والتاريخ بامتياز بها أنه لا يُعنى بالتطبيق لا من قريب ولا من بعيد، ولا يفتي هاجس تلقي الشعر

الانتباه إلى قضاياهم هذا الشعر بدأ من مراجعة تاريخه وانتهاء بتقييمه والحكم على وضعه في سياق الحالة الشعرية العربية والمالية. ويهدف الشاكلة يقع الكتاب في مسمم النقد الأدبي وفي بؤرة الخطط النقدية الذي يصعب بين التاريخ والجدل الفكري ويرى إلى إقناع القارئ بوجهة نظره ما أو تصحيح حقيقة من الحقائق.

هكذا يُسأل الكاتب/المبدع محمد بنيس في مقالة: "عن مفاسرة الشعر المغربي الحديث"، المواقف النظرية التي تشرط قراءة الشاعر عبد اللطيف اللبني لتاريخ الشعر المغربي المعاصر. ويلج على أن السؤال الجوهرى الذي ينبغي أن تتطرق منه كل قراءة لهذا الشعر ونحن نبحث فيه عنه لصياغة خطاب حديث يؤرخ للأدب هو: كيف يؤرخ الشعر المغربي الحديث؟

يرى الكاتب أن القراءة النقدية الصحيحة لتاريخ الشعر المغربي وأدبياته الحديث تقتضي منا إضفاء موقفنا النظري أولاً عندما نقبل على كتابة تاريخ الشعر المغربي الحديث حتى لا تقع في الخطأ ونذهب في هذا التاريخ الأدبي مذاهب لا تصل إلى المعرفة الحق (٧).

بين محمد بنيس أن المواقف النظرية الثلاثة التي شيدت عليها قراءة عبد اللطيف اللبني عرضت خطابه لما رآه أشاء تاريخه للشعر المغربي وهذه المواقف هي:

- ١- الموقف الاجتماعي-التاريخي.
- ٢- الموقف الوصفي للعمل الشعري.
- ٣- الموقف السياسي.

وهذه المواقف جعلت الشاعر عبد اللطيف اللبني يقع في تناقضات واضحة أثناء كتابته عن القصيدة المغربية وعن شعراء المغرب. وهكذا يقف محمد بنيس على بعض هذه التناقضات التي يرجعها إلى تحكم المواقف الثلاثة في التاريخ للشعر المغربي الحديث. ويلج محمد بنيس على أهمية دراسة الشعر المغربي والتاريخ له انطلاقاً من مساهمة الثقافة ومعطياته التاريخية الخاصة به دون تحكم للموقف السياسي أو الاجتماعي التاريخي فيما هو ثقافي. ويتطرق محمد بنيس من وعي نظري مبني على أسس ثقافية بدرجة أولى في قراءته للشعر المغربي الحديث وتاريخه. وهذا الوعي ينبثق من الإيمان بأهمية التوثيق التاريخي الثقافي لا التاريخ السياسي، كما يؤمن بضرورة قراءة سيرة الشعر المغربي الحديث في سياق وضع ثقافي شامل. ومن ثم يتخلص النقاد/الباحث من النزوع الذاتي من أجل إنجاز قراءة موضوعية لمسار الشعر المغربي وتطور القصيدة المغربية. ولعل هذا ما تلمسه ونحن نراه يتحدث عن الشعر المغربي في علاقته بالأطراف التي أشرنا إليها أعلاه وفي حديثه عن موقع الشعر

المغربي في خريطة الشعر العالمي وقيل ذلك في خريطة الشعر العربي.

ويؤكد الكاتب هذا التصور النظري حينما ينتهي في مقالة: "عن مفاسرة الشعر المغربي الحديث" إلى تنبيهه مفادها أن النمط النقدي الذي تراه عبد اللطيف اللبني في قراءة تاريخ الشعر المغربي الحديث مبني على الشعر (٠٠) ويلزغ عنه الحق في أن يكون شعراً يتقاسم حق الإقامة مع غيره من الشعر في العالم (٨).

ولعل هذا التصور الذي حكم قراءة الكاتب لقراءة اللبني لتاريخ الشعر المغربي هو الذي حكم قراءته للمؤتمر الذي عقد في بيروت سنة ٢٠٠٦ عن قصيدة النثر العربية في مقالة "في ضيافة شارل بولدين". وقد بين في لغة نقدية حوارية تستند إلى المعرفة التاريخية التوثيقية وإلى الثقافة الواسعة والعناية بالشعر الفرنسي خاصة، مجموعة من الملاحظات التي وقع فيها شعراء وباحثون ونقاد مشاركة كبار في حديثهم عن قصيدة النثر العربية وتاريخها ومجالاتها. وقد أكد أن قراءة تاريخ قصيدة النثر العربية تبين بأن العرب لم يفهموا قصيدة النثر ولم يكتبوها، ليس فقط لأنهم لم يفهموا الشكل الأصلي/الفرنسي لهذه القصيدة، بل لأنهم لم يتركوا تاريخ هذه القصيدة المساق على بولدين. ومن ثم يخلص إلى نتيجة أن الشاعر العربي يعيد كل البعد عن قصيدة النثر الفرنسية لأنه إلى عديمة وتاريخ القصيدة الفرنسية، بمتغيراتها الألف. وبذلك صار الشاعر العربي بعيداً عنها في التسمية والتحديد والفكرة، واختار الكمال المغربي من أجل ممارسة شعرية لا مسئولة، بقر ما نقل من ممارسة كتابية قصيدة النثر من مكان التمدد لدى الشاعر الواحد إلى منطقة الوحدانية التي رسم لها وضعية حقيقة القصيدة (٩).

ويهدف الكيفية يدافع الشاعر عن حداثة الشعر وحداثة النقد وهو يلج على أهمية النقد المعرفي الذي ينطلق من ثقافة أدبية أصيلة منفتحة ومتطورة. ويهدف الطريقة أيضاً ينتصر لقراءة الشعر المغربي الحديث ولجهود الشعراء والباحثين المغاربة في قراءة الشعر المغربي عامة والمغربي خاصة.

وإذا كان الكاتب قد حاور في مقالاته المشار إليهما الناقد المغربي والباحثين والشعراء العرب حول قضاياهم الشعر المغربي وقصيدة النثر محاولاً التنبيه إلى ضرورة قراءة الشعر المغربي انطلاقاً من منظورات نقدية جديدة وحدانية تؤمن بأهمية المعرفة وبورها في قراءة الشعر باعتباره معرفة قوامها التخييل والإبداع وجعلها اللغة وغيرها من العناصر؛ فإنه يحاور المفكرين العرب الذين أعمالوا الشعر

العربي وبوره التخلييل في تحديث لنتيجة وتطوير الفكر بآثار (١٠)، كما يحاور الناقد في ثقافات ولغات أخرى مبنياً أهمية القصيدة المغربية الحديثة وانتسابها إلى الشعر الإنساني بقضاياها الفنية والتعبيرية في تنوعها وتعددها (١١).

بهذه الرؤية النقدية الواسعة يجعل محمد بنيس الشعر المغربي عامة والشعر المغربي على الخصوص في بؤرة المشهد الثقافي الكوني في عصر العولمة والتكنولوجيا، ومن ثم يبين مختلف الأطراف الذين حدانهم أعلاه إلى ضرورة قراءة الشعر المغربي الحديث القراءة النقدية والفكرية المعرفة التي يستحقها حتى لا يظل الشعر الفارح الذي استثمره شعراء الحداثة في بداية كتابة هذا النعت من الكتابة مستمرا حتى اللحظة الراهنة.

في ضوء ما سلف نلخص نعدداً في القضايا التي يتناولها كتاب "الحق في الشعر"، وتوعداً كبيراً في الإمكانيات التي وظفها الكاتب لقراءة الشعر المغربي الحديث في علاقته بأطرافها مختلفة. وقد امتازت اللغة النقدية في الكتاب بقدرتها على محاربة الآخر وإفناقه بأهميته الالتفات إلى واقع الشعر المغربي الحديث ومكانته المتميزة في خريطة الشعر المغربي من جهة، وخريطة الشعر العالمي من جهة ثانية. وقد تميز الخطاب النقدي في كتاب "الحق في الشعر" بيزوع بين إلى الجدل والحوار التقاطعي في لغة نقدية هادئة تستند إلى أسس منهجية وأليات ثقافية نظرية طالما قرأ بها الكاتب/المبدع محمد بنيس الشعر المغربي من حيث بنياته وإبداعاتها، ووقف من خلالها عند تحولاته وتطوراته التي شكلت حداثة القصيدة العربية وتميزها في الشرق والمغرب على السواء. وهذا النوع من القراءة يشهد بدوره أسماً لنقد حديث منفتح قوامه فهم الحوار الثقافي والجدل الفكري/العقلي.

كتاب من المغرب

فهرس

- ١- نقد هذه القراءة في كتاب محمد بنيس "الحق في الشعر" في اليوم الدراسي الذي أقيم في المركز الفرنسي للدراسات والبحوث بالرباط بتاريخ ٢٠٠٧/٦/٢٠.
- ٢- مقال في الشعر، دار توتيت للنشر، فاس الجديدة، ٢٠٠٧، ص ١٤٤.
- ٣- شعر، ص ٥٧.
- ٤- شعر، ص ١٦٥.
- ٥- شعر، ص ١٠٩.
- ٦- شعر، ص ١٣٩.
- ٧- شعر، ص ١٥٩.
- ٨- شعر، ص ١١٢.
- ٩- شعر، ص ٨٥.
- ١٠- شعر، ص ١٦٩.
- ١١- شعر، ص ١٢٩-١٤٠.
- ١٢- شعر، ص ٥٧-٥٨.

هذان بعض الدراسات في هذا المضمار قد بدأت بالظهور وتذكر منها أعمال عبدالله الغدامي (النقد الثقافي/ تراث القصيدة والخرافيل المختلف/ المرأة والملفة/ ثقافة الوهم) وعبد الله حمودي (الشيخ والمريد) وعبد الله إبراهيم (المركزية الإسلامية؛ صورة الآخر في الميثاق الإسلامي)...

ويتيمز عمل الدكتور نادر كاظم : تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط) عن تلك الأعمال بكونه مصنفًا أكاديميًا نال به صاحبه درجة الدكتوراه وهو ما يقسم درجة الانضباط العلمي فيه ومقدار الجهد في الإحاطة بالمسألة المطروحة وبمد الفوص في لطافتها، إضافة إلى أن هذا العمل الذي تنوي تقديمه يتميز كذلك بطرحه مسألة تتصف بالامتداد منذ ما قبل الإسلام إلى اليوم والانتشار على مستويات متشعبة مادية ورمزية تكاد تشمل كل ما كتب في إطار الثقافة العربية.

يتألف الكتاب الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت ٢٠٠٤ من سبع وثلاثين وخمسة مائة صفحة مقسمة إلى مقدمة وباين وخاتمة.

يحتوي الباب الأول وهو بعنوان: المتخيل والتخيل الثقافي إلى فصلين.

في الفصل الأول الموسوم بـ "الأسود في مرجحات المتخيل العربي" يتبع كاظم تمثيلات العبيان والزنج في مرجحتين هما التاريخ والأنساق الثقافية غير التخليقية (الدين واللغة والرمز)، وفي هذا المجال بين الكاتب السمة السردية للتاريخ وعدم نقله للعلاقات كما هي بالضرورة، وخضوعه في الغالب إلى نوع من "التحيين"، لإعلاء المؤرخ "أن يستخرج حكاية ما من كومة الأحداث المتناثرة وغير المترابطة أو غير المتجانسة أو غير النضجة بالضرورة، عليه أن يضع حدثًا ما بوصفه سببًا وآخر بوصفه أثرًا، عليه أن يبرز حدثًا ما ويفيق آخر، كما عليه أن ينسب شخصية ما بوصفه بطلاً".

ويتضمن الباحث في هذه النظرة إلى التاريخ بمقتنيات المناهج الحديثة متشعبة في ما أبدعه هايدن وايت ويول ريكور وهومي بابا وغيرهم، ولكن أهمية هذا الفهم للتاريخ في قرأته لا بوصفه عرضا الموجود بل بوصفه نظرة للوجود، أي لخطابات وتؤيلات وتحريفات وتحويلات في قراءة الماضي تكشف عن موقف الذات من موضوعها، سواء أكان هذا الموقف تشويها أو تقييما أو تضخيما...

الخ. وهو ما يقره (أي التاريخ) من الأنساق التخيلية، ومن هنا قيمة البحث عن تمثيلات الأسود في كتب التاريخ والرحلات... وقد انتهى المؤلف في هذا الجزء من البحث إلى الكشف عن إرادة الهيمنة وراء إرادة المعرفة وفق الرؤية الفوقوية نسمية إلى ميثاق فوكو. وفي الجزء الخاص بمرجعية الأنساق الثقافية: الدين والملفة والرمز يقرر

نخل الطحين العربي في

"تمثيلات الآخر" للدكتور نادر كاظم

سارة ماضي

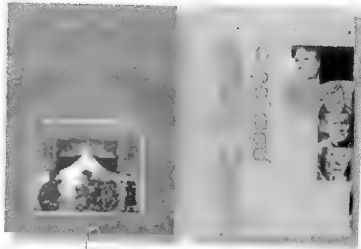
ما حيرت الدراسات وصنفت المدونات في تاريخ الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة حول الخزو الثقافي الغربي وتهديده للهوية العربية الإسلامية في سياق ما تهيأ له من أسباب القوة والسيطرة المادية والرمزية، وما أكثر ما رهمت الأصوات داعية إلى تصمين الذات والهوية وتميز ثقافتها بنفسها في وجه محاولات التبئيس والتسفيه والإلقاء. ولئن كان كثير من تلك الأصوات مقتفرا إلى الحق والجديّة والرصانة العلمية، فإن منها ما هو جدير بالقراءة والتأمل لما تميز به من وعي نقدي في تحليل ثقافة هذا الآخر الغازي والمهيمن، وذلك بما اسطمنه من مناهج في النظر والتحليل استطاعت فضح

استراتيجيات الإقصاء والترويض وتفكيك الأنساق وما يتويج تصبها تعاف العلمية والموضوعية والحياة فيها من استعلاء، ومحاولات الهيمنة والتسقيز، ولعل من أهم هذه البحوث والدراسات ما صنّفه إدوارد سعيد سواء في كتابه "الاستشراق" المعرفة، السلطة، الإنسان" أو في كتابه "الثقافة والإمبريالية" ومنها كتاب عبد الله إبراهيم "المركزية العربية"، والطاهر لبيب (تصويرا) "صورة الآخر العربي ناظرا ومتنظرا إليه"...



الاثنتين معا. أما أن تشكو ثقافة ما، وتغني الثقافة العربية، من محاولات التبئيس والإلقاء ثم مارسه، أو تكون قد مارسه، دون أي شعور بالحاجة إلى تحليل أنساقها وتفكيك تمثيلاتاها عن ضحاياها هذا مما يجر دهشة الباحث، وإذا كان الوعي بمشكلة ما هو أول خطوة في طريق حلها،

وقد يتفهم الباحث دفاع أي ثقافة عن نفسها وخاصة في ظروف اللون والتعرض للتهديد بالإفناء، وقد يتفهم أن يكون شكل هذا الدفاع هو تحليل الخطاب "الملائي" قصد فضحه وتبوين ومسا كلة، إما للتخفيف من غلوه أو لتصوير بني الثقافة المستهدفة بما يمحيط بهم من مخاطر أو



تجارب الأديب "المفكر تاجر كاظم"



كحايات القصص وفنون السرد العربي أي على المغازي والسمر والمقامات والحكايات المعجانية والسيرة الشعبية، إلا قامت على السفر والرحلة والفناء بالأحرار.

يسمى كاظم بعبته في تراثات الأسود في المجال السريدي بفحص أربع مروييات من السمر الشعبية وهي: سيرة بني هلال، وسيرة الأميرة ذات الهمّة، وسيرة عنترة بن شداد، وسيرة الملك سيف بن ذي يزن، ومروية واحدة من السرد الخرافي أو المعجاني هو "الف ليلة ليلة"، وبين هذه المروييات سمات مشتركة كثيرة فصلها الكاتب ويرر بها اختياره لها، ولكنه ركز على خصيصية مركزية فيها جميعاً هي: "الحضور البارز لسالة الآخر في هذه المروييات، والآخر الأسود على وجه الخصوص". ولئن كان وجود الآخر رفينا بوجود الذات والوعي بها، ولئن كانت هذه الذات متغيرة، ولها وجوه عديدة، فإن مفهوم الأخيرة أيضاً متغير، وله وجوه عديدة، كما أن هذا الآخر قد يتعدى إلى المروية الواحدة حسب المعيار القبلي أو الديني أو القومي، غير أن ذلك لا يمنع أن يوجد في كل مروية آخر مركزي ومحوري كالآخر القبلي في سيرة بني هلال والآخر الديني في سيرة الأميرة ذات الهمّة والآخر القومي في سيرة عنترة بن شداد والآخر المزجج القومي/ الديني في سيرة الملك سيف بن ذي يزن.

حلل المؤلف المروييات الخمس مقارناً بينها مثنى ومثلاً، وانتهى إلى خلاصات خاصة بكل مروية، وأخرى عامة تجمع بينها جميعاً، وقد اختلف الكل في معنوي المفاهيم والأحداث وتحليل التفسيرات والمجازات... إلى تأكيده حيوانية الأسود، وشذونه، وشهوته، وميله إلى الخيانة والخسة، والصفاهة والفتيق والشفاعة (الفتح الخلفي والفتح الخلفي)، دون التثاق إلى تحريف التاريخ كما في "سيرة سيف بن ذي يزن" و"سيرة عنترة بن شداد" للتمثل في "أمر الملك زهير بن جندب ببناء بيت له على صفة البيت الحرام، وأمر السيرة بالرجع إليه في كل عام، أما في سيرة الملك سيف بن ذي يزن فإن هذا الفعل ينسب إلى ذي يزن وأبى سيف نفسه".

ودون كبره اعتبار ما ورد في تعاليم الدين

من أخوة ومساواة ونهي عن السفرة من الذات الإنسانية صنعة الله أو تآمر بالآلقاب... كل ذلك بسبب سيطرة النطق الثقافي ولخمته في أن معاً.

وسم المؤلف الفصل الرابع (وهو الثاني من الباب الثاني) بـ "الأسود والتعريف الشعري" واستعمله بمدخل نظري بين فيه خطورة هذا الشكل من التعريف الثقافي التخيلي وهو الشمر منه مثل السرد، لأنها تظهان بالكتب ويعتمدان على الإيهام والتخييل وتصوير الحق بصورة الباطل والباطل بصورة الحق كاعمال السحر تماماً (ج) وينسب - يقول المؤلف - تشوياً الجمالية مع الهمية لتحقيق الغف للناعم كما يسميه لوي التوسير أو الرمزي كما يسميه بيرر بورديو.

ويتم حضور الأسود في الشعر بطريقتين: الأولى باعتباره طرفاً في التشبيه، والثانية بوصفه موضوعاً للهواء المقذع للهاش والصرير، وكلاهما يؤدي إلى سحق الآخر الأسود، ومحقته والفناء، وإخضاعه، وإدانة الهمية عليه، هذا فضلاً عن تحقيره والاستهزاء به في الصورة منه (ج). ويورد المؤلف أمثلة على كلا الطريقتين، وهكذا تم الاستعوا على الأسود وامتلاكه على مستوى اللغة والخطاب بعد أن تم امتلاكه في الواقع الاجتماعي (ج).

بني الكاتب اختياره لنماذج التعريف الشعري على مفهوم إيجرائي استفاره من إدوارد سعيد وهو مفهوم القراءة الطبقية "أو التمثيل والتمثيل المضاد، ومفاده أنه في حين تسمى الثقافة الهمية إلى إسكات المثقلين المهيمن عليهم، وإقصائهم بالنف المادي أو الرمزي فإن (الهداية الصحيحة لعملية الإنطاق هذه) المقصود إنطاق المثقلين تكون من خلال انتقاد تلك الثقافة، ومن خلال نقد تمثيلها للآخرين بطريقة تسمح للأصوات المضمرة بالتطور والإفصاح، وممارسة التمثيل الذاتي وحتى التمثيل المضاد (ج)، وهو مفهوم تحدث عنه، كما يقول المؤلف، فرائز قانون أيضاً في تحليله لبنية المجتمعات الاستعمارية... بنام على هذا المقوم اختار كاظم للتمثيل السليبي للسود ابن الرومي والمتنبي: الأول لاستفاره لمعرب البيضان وتحريضهم على الزنج وورهم بمصيب تخريبهم للبصرة، والثاني لتنامس هجائياته في كافر مع التمثيل وانحرافه عنه في مدائح له، ويعتم هذا القسم بما أسماء المؤلف هجائيات الشراخ من خلال قلمه لمدايح المتنبي في كافر إلى هجائيات أنصبياعاً لتعاليم

النسق الثقافي الذي يابى إسناد صفات الشرف والبطولة والذكاء والفحولة...، وهي صفات للمربي الأبيض، للأسود ولو كان ذلك اعتسافاً على النص، ولما لأعناق اللغة.

أما القسم الثاني فخصمه الكاتب للصوت الآخر إلى الشاعر الأسود وهو يقاوم التمثيل، وفيه نوعان: النوع الأول هو الأسود المستوعب، وقد مثل عليه بمنزلة بن شداد ونصيب بن رباح وأبي دلالة، أما النوع الثاني فهو الأسود تنافر الذي قاوم الهمية، ومارس تمثيلاً مضاداً، وقد مثل عليه الكاتب بسبعم عبد بني الحساس، والحيقطان، وسنوح وعكيم. يمثل النوعان ضربين من الاستجابية للإحساس بالإهانة من قبل الثقافة المهيمنة، ويمثل أفراد كل نوع درجة من الحدة في إطار هذه الاستجابة، فسبعم مثلاً سعى إلى الانقراط بهتة أعراض مالكيه بإداعته الرزا بنسائهم ويناهض، والتشبيب بهن على نحو فاضح مكشوف انتهى بتحريفه، أما الحيقطان وسنوح وعكيم، فقد حاول كل على طريقته تمثيلاً مضاداً يرفع من السودان ويحط من العرب الهيشان، وذلك من خلال إعادة تخطيط التاريخ على نحو يسلب هؤلاء العرب كل ما يقفرون به من بطولة وشجاعة وجغرافيا وثقافة... الخ.

ويعد، فهذا كتاب ينقل الطحن العربي، ولكنه لا ينفقه إلا من شوائب بعينها، ويتجاذ هذا الطحن إلى غرايل عسى أن يصفى ديننا من التحيز الطائفي، والعربي والقبلي، وأن تسلم قرومنا من العصرية والتعالي والترجيبة الفارغة، على أن يتم كل ذلك بهدف طلب العافية لتناقنا من أدوائها، لا بفرض جلد الذات وتحطيم معنويات الأمة، وقد أبح إلى ذلك الدكتور تاجر كاظم مؤلف الكتاب.

- مباحث في العلوم الإنسانية من تونس
- البرهان:
- ١- تاجر كاظم، ليلات الأخر، صورة الأسود في
 - القول العربي، قريش، بيروت-طرابلس-غربة
 - لندرات (نفس)، ٢٠٠٩، ٩٤
 - ٢- تاجر كاظم، ١١
 - ٣- تاجر كاظم، ١١
 - ٤- تاجر كاظم، ١١
 - ٥- تاجر كاظم، ١١
 - ٦- تاجر كاظم، ١١
 - ٧- تاجر كاظم، ١١
 - ٨- تاجر كاظم، ١١
 - ٩- تاجر كاظم، ١١
 - ١٠- تاجر كاظم، ١١
 - ١١- تاجر كاظم، ١١
 - ١٢- تاجر كاظم، ١١
 - ١٣- تاجر كاظم، ١١
 - ١٤- تاجر كاظم، ١١
 - ١٥- تاجر كاظم، ١١
 - ١٦- تاجر كاظم، ١١
 - ١٧- تاجر كاظم، ١١

(زهور محطمة)


الفائز بجائزة مهرجان (كان)

إبراهيم شعرا -

رثاء المستقبل
المعذب بغير
الماضي

"لقد ذهب الماضي، أما المستقبل
فلم يصل بعد، كل ما هو موجود،
موجود في الحاضر".

بهذه العبارة يختتم جيم
جارموش رحلة بطل فيلمه (زهور
محطمة) بعد رحلة بحث طويلة
في الماضي حملتها إليه رسالة
غامضة، إن لك ابنا وصممه الآن
تسعة عشر عاما، لم أخبره بشيء
هناك، ولكنه رحل لتقضي أثارك.



يبتدئ المشهد الأول في الفيلم على رجل يتابع فيلما بالآبيض والأسود، غير جهاز تلفزيون حديث في صالة واسعة توحى بشراء غير قليل، لكن المشهد برمته شاحب وبلا مع الرجل كنيبة كما لو أن الصمت هو كل ما تبقى له.

لكن جارموش يفاجئنا بعكس ذلك في المشهد التالي، فالرجل له صديقة، والصديقة حُرِمت أمتعتها وتستعد لهجر صديقها الذي يبدو على مشارف الستين من عمره، وفي حوار قصير متفعل نعرف أن (دون جونستون) لا يريد الزواج منها، ولا يفكر في تكوين عائلة أو إنجاب أطفال، وحين تغادر، يبدو أن الشيء الوحيد الذي اعتاده (دون) هو براعته في قطع العلاقات مع من يحب.

يلعب الممثل بل موراي دور (دون) المحيط غير الواثق بشيء في نهاية رحلته سوى



بالحاضر، وهو دور جميل وأخاذ، ولكنه ليس بعيدا عن روح أدواره السابقة في فيلم (صناعي الترجمة) وإن كان دوره في ذلك الفيلم محمله يبدو أكثر تأثيرا بقدرة على أن يسكن المشاهد لغترتات طويلة، بل ويدفع المشاهد للرغبة ثانية بمشاهدته، كما يذكر بفيلم جاك نيكلسون ودوره الحزين في فيلم (عن شيميدت) وكان يمكن أن يلعب نيكلسون دور موراي هنا دون عناء يذكر؛ فقد كان هذا الممثل دائما واحدا من أهم الممثلين ذوي الحضور الصاغي على الشاشة بسبب قدرته المازقة على تقديم أعمال ذات مذاق مختلف.

وكما أخرج جارموش هذا الفيلم فإنه كتبه، كعادته، وهو مخرج مختلف له رؤيته الخاصة البعيدة عن منظور السينما الأمريكية الرائج، بل ويبدو غالبا أقرب إلى السينما الأوروبية منه إلى سينما بلاده، ولكنه استعان هذه المرة بعدد من النجوم الكبار بدءا بموراي ومروا بشارون ستون وصولا إلى جيسكا لانج. رحلة موراي تبدأ، حتى قبل مغادرة صديقته الأخيرة البيت، إذ تصله تلك الرسالة بعلاؤها الودي وورقها الودي أيضا، ولكنه يفتحها لاحقا ليعرف ما فيها، وإذا بها تحمل المفاجأة التي تهزب من حدودها طوال حياته: أن يكون له ولد.

ثمة عالمان داخل (دون) وهو العمود الفقري للفيلم، عالم الهرب من الالتزام بأي علاقة زوجية، العالم الرتيب الذي لا نراه فيه يرتدي سوى بدلة رياضية واحدة، ومن الصنف ذاته، لا تتغير سوى ألوانها، وعالم الوحدة الذي يضم في داخله توفلا جارفا مكتوما لحياة مختلفة، وهذا ما نراه في علاقته بصديقه الأثيوبي (ونستون) المزمع بفك الرموز والحكايات البوليسية،

أما دوريس التي تحولت لتاجرة عقارات مع زوجها، فتبدو الشخصية الأكثر أسحاقاً وأسى، إذ تعيش حياة لا تقل قسراً ورمادية عن حياتهم، مع زوج مفتون بصورة لها التقطت قبل عشرين عاماً وتظهر فيها فتاة جميلة للغاية.

بعد خروج الزوج يقول لها (دون) هامساً: ألم التقط لك تلك الصورة؟ أما الزوج فيقول حين يعود: غريبة كيف تتغير حياة الناس!! وهو في الحقيقة يعني هنا أشكالهم.

كانت دوريس بلا أولاد أيضاً لكنها الأكثر كآبة مع ذلك الزوج الذي يصغرها بسنوات.

حجم الأسى الذي يلعبه (دون) وقد تحلقوا ثلاثتهم حول طاولة في البيت يجمعهم عشاء بارد، يدفعه لاتخاذ قرار بالعودة، فكل شيء يبدو هنا منتمياً للعبث أكثر من أي شيء آخر، وبخاصة ونحن نرى الزوج مصراً على أن يبقى (دون) عندهم لتناول العشاء، كما لو أن وجود شخص، أي شخص، وحتى لو كان صديق زوجته القديم، هو أمر قد يساعد في تبديد ذلك الصقيع المخيم على البيت.

لكن رحلة (دون) تستمر كما أشرنا بإلحاح من صديقه، وهكذا نجده أمام مبنى متعمل للدكتورة كارمي، التي يتبين لنا أنها تركت المحاماة بعد موت كليها (جونستون) التي أطلقت عليه هذا الاسم وفاء لذكرى صديقها القديم (دون جونستون) واكتشافها

في المشهد الأول فيلماً قديماً، أما في المشهد الأخير فيتابع فيلم رسوم متحركة للأطفال، وليست هذه مصادفة حين يكون الفيلم مكرساً لشخصية مؤرّعة بين ماضيها وما حملت به وبكبحته أيضاً، ونعني وجود أبناء له.

أربع نساء على قيد الحياة وواحدة ماتت منذ زمن. نفهم من الكلمات المنقوشة فوق شاهد قبرها أنها (بلا أولاد).

يبدا (دون) لقاءه الأول مع لورا، ولكنه قبل أن يلتقيها يلتقي باستنها المراهقة التي تحب أن تنادي باسم (لوليتا) في إشارة لرواية نابكوف المعروفة، حول تلك الصبية التي تحرق قلب رجل أكبر منها بكثير، لكن لوليتا مطالع الألفية الثالثة مختلفة تماماً عن لوليتا!! في تلك الرواية، فهي لا تتوزع عن فعل أي شيء كأن تتجول أمامه دون ملابسها وهي تتحدث في الهاتف، لكن (دون) في الحقيقة في مكان آخر، وحين تصل لورا، تلعب الدور (شارون ستون). يظهر لنا أي رجل كان، بسبب تعلقها الشديد به وفرحها بوضوئه، بل نراها في مشهد وداعه تقبّل يده بحنان بالغ.

لكنها لم تكن أم ولده الموعود، فقد كانت زوجة واحد من أبطال سباقات السيارات الذي انفجرت سيارته ومات هي المضمار.

صديقه الفقير وزوجته وأطفالهما الخمسة، قضى كل مشهد يظهر فيه (دون) مع أطفال صديقه يكون في غاية الانسجام والقدرة على التواصل مع هؤلاء الأطفال بفرح، كما أنه يبدي حناناً ملحوظاً.

تأتي الرسالة التي يرفض التعامل معها في البداية بجديّة، أشبه ما تكون بملقوح نحة يرفضه سياسة، ولكنه يقبل عليه أملاً أن يحدث أي تغيير في حياته. وهنا يقدم جارموش حكاية مأساوية بلمسات كوميدية بين حين وآخر، يرفض (دون جوان) كما يدعو صديقه الاستجابة لطلب هذا الصديق في حصر أسماء النساء اللواتي عرفهن قبل عشرين عاماً، ولكن بعد قليل نشأجا به يكتب لائحة بأسمائهن. وحين يحدد صديقه عناوينهن بدقة، يرفض (دون) الذهاب، لكن في المشهد التالي نراه في المطار.

ثمة ممانعة غير حقيقية، تحتاج لمن يدفعها بإصبعه كي تنطلق إلى عكسها، وهذا ما يفعله صديقه، إنه يدفعه، ويتابعه أثناء رحلته بين عدد من الولايات المتباعدة، بالاتصال معه وحثه على المواصلّة، كلما أبدى رغبة في العودة إلى (شاشة التلفزيون) كما يحدث في المشهد الأخير.

ومن اللافت هنا أن (دون) يتابع





ينعم ببيت اليف وصبية رائعة وزوجة ذات حضور إنساني خاص، رغم أن هذا الجار مضطر لأن يمارس ثلاث مهن كي يعيش، لكنه وفي ظل متطلبات العيش هذه يبدو رجلاً حياً أكثر من (دون) الذي يحظى بحياة باذخة بسبب صله السابق في مجال تقنيات الكمبيوتر.

يحمل (دون) باقات زهر وردية إلى حبيبته، طارفاً أبوابهن، باقات يانعة، ولكن لا مصير لها سوى ذبولها، مثل تلك الوردات التي تنتظره في بيته ذابلة، وقد كان غادرها يانعة قبل أيام.

فيلم جميل يستحق إلى حد بعيد الجائزة الكبرى لمهرجان (كان) التي نالها، ولعل فنته قائمة في أداء بل سوزي الهادئ والمؤثر الأداء الذي يضعك وجها لوجه مع الحياة لا مع السحب بغير الماضي، الماضي الأشبه ما يكون بسلسلة طويلة من الانتصارات، لكن المحصلة لذلك كله كانت: الهزيمة.

شعور وولفي ارلي

قديمة وردية، وقد كانت الرسالة التي وصلته قد طبعت على آلة من هذا النوع.

لا يحمل (دون) هي النهاية إلى شيء، فيجد نفسه منهاراً أمام قبر المرأة الخامسة، يضع زهوره ويعود إلى شاشة التلفزيون حيث الجو الرمادي والحزن الكثيف ومسحة اليأس التي تسكن مسامات وجهه وروحه.

إن ما يثير الانتباه في الحكاية، أن الصديقات القديمت كن موزعات على مدة ولايات، يحتاج المرء إذا ما أراد الوصول إليها إلى طائرة ورحلة طويلة بالسيارة، وهذا ما يدفعنا للسؤال عن المعنى العميق لشخصية (دون) وهل كان فعلاً إنساناً مجرداً أم رمزاً لنمط من الرجال موزع على طول أمريكا وعرضها، أو إلى نمط حياة ذهب الفيلم لمحاورته ورساله وإدائته في آن، ومن هنا أخذ هذا الفيلم ثقله الإنساني، كواحد من أفلام (المائلة) التي تقآن الأمريكيين باستمرار، وإن كان جارموش يتناول الظاهرة معكوسة هنا، وهو يقدم حياة الرجل الأبليس الضاحية، مقابل حياة جاره الأشبهوي الذي

فجأة أنها كانت قادرة على التواصل مع ذلك الكلب بصورة عميقة. تحمل كارسي دكتوراه في سلوك الحيوانات، وتتعرف لدون أنها لم تجد ما يمؤس عليها خسارتها يفقدان كليهما سوى عشورها على القط (ريمون).

وفي هذا الفصل من الفيلم، نجد أن هناك فتاة صغيرة هي سكرتيرة المكتورة، كما ستكون هناك فتاة أخرى هي بائعة الزهور هي المشهد اللاحق.

في سيرة (دون) التي تكشفها هذه الرحلة هناك دائماً الصبغة والشيخوخة، ليس فقط المائلة في المرأة بل في الرجل، ففي أكثر من مشهد نرى شاباً يطل ويختفي مرة في الحافلة ومرة في محطة القطار ومرتين أمام بيت (دون).

المحطة قبل الأخيرة كانت موجهة، فالمرأة التي تخلف عنه طرفته ثانية وتسميت في ثيله ضربة مبرحة على يد اثنين من سائقي الدراجات، مع أن كل العلامات تشير إلى أنها هي من أرسلت الرسالة لأن كل ما رآه هي علامات حول منزلها كان لونه ووردياً، بل ويوجد في فناء بيتها آلة طباعة

الشاملة للثقافة. وجاء القسم الثاني تحت عنوان «أساس البناء الجديد»، بينما حمل القسم الثالث عنوان: مصادر مادة البناء الجديد وخصائصه، في حين ورد القسم الرابع تحت عنوان: صلاقات البناء الجديد بالأبنية القائمة.

يذهب مؤلف هذا الكتاب إلى أن مصطلح (ثقافة) من أكثر المصطلحات شيوعاً في مجال العلوم الاجتماعية في الوقت الحاضر، سواء عند الغربيين أم لدينا في العالم العربي والإسلامي، وقد ساعد على هذا الشيوع قيام مؤسسات رسمية وغير رسمية تنتسب إلى الثقافة، والشاء وزارات للثقافة في غالبية الدول.

لقد أصبح لهذا اللفظ - برأي المؤلف - جاذبية وإيجازات إيجابية، إذ صارت الثقافة امرأ مرغوباً فيه ومطلبا فورياً واجتماعياً، واستخدمت وصفاً يمتدح به الأفراد والجماعات، لكنه مع شيوع هذا المصطلح وجاذبيته فإنه غداً من أكثر المصطلحات تضليلاً مستخدماً، وأسباب ذلك بسيطة ولكنها أساسية، أهمها الكثرة الكثيرة من التعاريف المقدمة لهذا المصطلح والمختلفة في مضامينها كثيراً أو قليلاً، وغموض دلالات ومعاني أكثرها، وعدم التحديد الدقيق والسليم لمفهومها بحيث يكون مفهوماً يميز الثقافة عن غيرها من المصطلحات المقاربة لها في الحقل المعرفي الذي تنتمي إليه.

ويخبرنا المؤلف بأن تعريف «إدوارد تايلور للثقافة، والذي ورد في كتاب تايلور «الثقافة البدائية» عام ١٨١٧م - من أقدم تعريفات الثقافة وأهمها، وما زال صدها يتردد في العديد من الكتابات والبحوث المتعلقة بالثقافة، وهو أول تعريف في علم الإنسان أو الأنثروبولوجيا للثقافة، وهذا التعريف - كما ترجمه المؤلف - هو: «الثقافة هي الكل المعقد الذي يضم المعرفة والمعتقدات والافن والأخلاق والقانوني والتقاليد وكل امکانات الأخرى والعادات التي يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع».

بعد ذلك يورد المؤلف تعريفات كثيرة للثقافة، ويناقشها بأسلوب علمي ومنطقي سليم.

ومن الأمور التي ناقشها هذا الكتاب غياب المنهجية عند تحديد مفهوم المثلث، حيث يذهب مؤلفه إلى أن مفهوم المثلث مرتبط بمفهوم الثقافة باعتبار المثلث هو الذي لديه ثقافة، أو الذي اكتسبها أو الذي يمارسها.

ويلاحظ المؤلف غياب المنهجية الملائمة عند بحث مشكلاتنا الثقافية، وهو الغياب الذي يلاحظه في جملة من الأمور منها: غياب التحديد للمصطلحات الأساسية المستخدمة في البحث، واستخدام المصطلح الواحد، وبخاصة مصطلحي (ثقافة ومثقف) بأكثر من معنى في البحث الواحد، أو التمييز الواحد، مما يعيب حيرة ويوقع الباحث في التناقض أحياناً كثيرة.

ومن غياب المنهجية معالجة قضايا الثقافة باستخدام نظريات وأمروحات غربية عنها، واستخدام إطار مرجعي قيم في معالجة هذه القضايا مستمد من الفكر الغربي الذي نشأ ونما وترعرع في البيئة الغربية التي تختلف في جوانبها الرئيسية والعميقة عن البيئة العربية والإسلامية.

جملة القول: إن الكتاب «الثقافة والثقافة الإسلامية» رؤية جديدة وعلم جديد، مؤلفه الأستاذ الدكتور عزني طه السيد أحمد، كتاب يؤسس لرؤية جديدة في الثقافة العربية والإسلامية، وهو كتاب غني بمناهة وأسلوبه ولفظه الطمينة.



إعداد:
د. أحمد النعيمي

الثقافة والثقافة الإسلامية

للدكتور «عزني طه»

من أمالة صمان الكبرى؛ وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «الثقافة والثقافة الإسلامية» رؤية جديدة وعلم جديد، من تأليف الأستاذ الدكتور عزني طه السيد أحمد.

يقع الكتاب في (٣٢٨) صفحة، ويضم مقدمة وخاتمة وأربعة أقسام، حيث جاء القسم الأول تحت عنوان: «لقد الأبنية غير الملائمة» وفيه وقف المؤلف على غياب المنهجية في معالجة القضايا الثقافية، وملاحظات نقدية للمناهج

مناجاة الذات، والهمس في أذن الآخر، وهو أبعد ما يكون عن الصراخ، أو اللغة التنيرية، أو اللهجة الخطابية، لذلك تراه تارة يهمس، وتراه تارة ينادي، وتراه تارة يبعث بإيحاءات ذات مغزى ومعنى.

هكذا يصبح هذا الديوان أقرب إلى الروح الانسانية منه إلى أي شيء آخر، لذلك نجد الشاعر يقول في مطلع قصيدته الأولى:

تحتفلك الكلمة

حين تحاكم ظلك!

تغلق حملك، ثم تنام

لتنمى بين الأوراق وشعرك .. كُلُّك!

تتمنى خفق بساطد الريح،

ومما يؤكد هذه الروح الإنسانية ميل الشاعر للغزل،

دعيت الهوى بعزيزتي يا صاح

فسكرت منتقياً بغير قداح!

للشوق في كبدي

لهيب شها

فدنت لنادم صبيوتي بالزحاح، ص ١١

وعلى الرغم من أن قصائد هذا الديوان تنتمي إلى القصيدة الحديثة من حيث الشكل، فإن إيقاعات بعض القصائد

تشعرنا بالمرح بين ما هو حديث وما هو قديم:

«ذاجي القنّاح بما يُسرّ .. فيها

وأراق من دمع الجنين قداحاً!

ولو أزلدى ثوب الدجى

فلعله يرثاء من وجد الصباح

صباحاً، ص ١٧

وكثيراً ما يشعر القارئ لهذا الديوان بأن بعض قصائده تصلح للفناء، أو لأن تكون مواويل يرددها

المصريون والمثقفون، ولعل المقطع السابق أبرز مثال على هذا الأمر.

وإنشاعر في هذا الديوان لا يُفضل التراث، كما لا يُفضل القنّاص، ومن التراث والقنّاص قصيدته التي جاءت بعنوان دفت الديار،

والتي يقول في مطلعها،

دفت الديار وروح السمار

وتناهتلك الريح والأمدار

وامتدت الشكوى

وزاقت خمره، ص ٧٩

ولعله من المناسب أن نختم هذه القراءة الموجزة لهذا الديوان، بالأبيات التالية من قصيدة بعنوان نشوة شفيقة،

للنشوة الذكرى ..

ولأجواء حاديها،

والعتب .. لا يتقوى على إرجاع ما فيها!

هذي سواقي العسر

خندها يا حبيب الروح،

وإترك في قليلا من أغانيها!

شكواي من هذا الذي

مسيكوة بالفتن

ويجبرني ويمرني في قواها!



«أبلافا»

للدكتور «خالد الجبر»

من دار ورد للنشر والتوزيع، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدرت مؤخرًا مجموعة شعرية جديدة بعنوان «أبلافا» للشاعر والأكاديمي الدكتور خالد الجبر.

تقع هذه المجموعة في «٩٦» صفحة، وتضم «٣٤» قصيدة، منها: زهرة الرمل، ساقى الهوى، ملاك الفجر، حادي العيس، أشواق القمر، بياس المروق، جفت الديار، ملقوس النداس، وغيرها.

في هذا الديوان يجتو الشاعر جريماً على

لتعلمتي أن الحب ليس لحظة عابرة، إنه كالجسد الذي يتلبسنا، لا هناك منه إلا يموت جارج.. عندما ينصهر الجسد تتصرى الروح، فنشقى ونهيم في برودة الليالي، مثل يتيمة مطرودة من بيتها .. وروحي الآن بلا حبها عارية لا مأوى لها ولا رفيق، طعم الأماكن فقير، عمان ما عادت بتكهناتها، وببيروت دخلت ملايس الحداد، واستسلمت للذكرى الراحلين والأغراب ص ١٩٨.

وإذا كنا من خلال هذه الفقرة قد ذهبنا بعيداً إلى أواخر «تراب الغريب»، فإن البداية كانت هكذا: «هذا قبري .. شمسنا فيه غائبة، الأرض للزجة تتشرب بأحذيتنا يتوسل حزين، آخر المطر كأول البكاء، يخنقنا بالصمت والكتابة، تسير إلى جانبي كأنها تطير حوائي، أحسست بأجنحة يهبط على تحاويل ضمني، أخذني، لكن خوفاً عالياً منعني من الالتفات، صمتها العتيق وأنفاسها المطمئنة، وإيقاع خطواتها على الطريق الموحلة، كلها فجرت ضعفي الذي استباح ملامحي، فالتشعر بدخي مثل عصفور مهتل.. ص ١٧٣

وهي الصفحة السابقة نفسها، نجدنا تمدُّ يدها التي تشع صفاء وتُشير: «هذا قبري».

وكما بدأت هذه الرواية بالموت، فقد انتهت بالموت أيضاً، لذلك لا نريد أن نطيل الحديث في التفاصيل .. ولعله من المناسب أن نقف عند القضايا المتعلقة باللغة، فما أوردناه سابقاً يشير بوضوح إلى أن الروائي متمكن من أدواته اللغوية، كما أنه متمكن من أدواته الفنية.

لذلك نجد في «تراب الغريب» لغة شاعرية، لكنها شاعرية حزينة... شاعرية تعرف موضوعها ومبتذاه، فتعطي لكل شخصية مفرداتها، ولكل حدث ما يناسبه من حزن أو خوف أو رهب أو بكاء.

أما من المكان في هذه الرواية، فهو مكان مفتوح حتى أن أحداثها تكاد تجري في الفضاء المطلق على الرغم من ضيق القبر، ذلك أن القبر يحتوي الجسد، بينما التذكيرات خارج حدود الأمكنة الضيقة، إنها في الهواء الطلق، مثل المحبة بين المسيحية والإسلام؛ «عندما جلست معها بجانب سور النير في نابلس، وهي ملتفة بلباس الراهبة، وطاقيه المعطف تغطي رأسها بالكامل، كقدسية ثابتة من قرن يائد... قلت لها وهي تطرد حشرات القبر عن أصابع قدميها المتآكلات، مثل الالهة الغريقية لخرها الزمن؛ عندما خرجت .. كان الرحيل مثل جيش مغولي» ص ١٧٨.

ولعل أبرز ما يحير في هذه الرواية أن تقبض فيها على زمان بعينه، ذلك أن زمانها ممتد بين الموت والحياة .. ما أطول هذا الزمان وما أقصره!!

جملة القول: إن «تراب الغريب» لهزاع البراري إضافة نوعية إلى أدب هذا المقاصي والروائي الذي ما هُتِفَ يعمل على تنقيح الأدبي بجذبه واجتهاد.



«تراب الغريب»

لـ «هزاع البراري»

عن دار أمانة للنشر والتوزيع في عمان ويدهم من وزارة الثقافة، صدرت رواية بعنوان «تراب الغريب» من تأليف الروائي هزاع البراري.

تقع «تراب الغريب» في ٢٢٠ صفحة، وقد جاءت كوحدة واحدة، بمعنى أنها خلت من أي عناوين أو ترقيم لفصول متتامة، واكتفى الروائي باستخدام النجمات الثلاث على هذا النحو (xxx) ليفصل بين الأحداث.

يسيطر الموت كفكرة وكحقيقة على هذا العمل الروائي، فيعشش بين جناته وفي خلاياه، لذلك نجد الأمر يصير إلى هذا النحو: «ضابت تسير إلى الأبد، جاكبة

عادية أمام شمس المنهج العلمي في البحث، فهي تملك جذليات وظواهر تحفر أساسات لتعميق الوجود الانساني الجاهلي داخل محيطه. والظاهرة الجاهلية هي امتداد لبنية الخرافات والأساطير التي انتشرت بسبب الانقطاع عن الهداية الريدانية المتمثلة في الرسالات السماوية، والفصوص في العقائد الوثنية التي تحركها مصالح القبائل المتنازعة على السيطرة على الماء والكلأ والمقدسات لدى الإنسان الجاهلي. وكل قبيلة كوئت انسابا بفيضة تعميق وجودها واستمرار تتابعها، واقتحرت بها إلى درجة التعصب الأعمى. وفي حديثه عن تأثير الجاهلية فينا يذهب المؤلف إلى أن الجاهلية كنسق فكري تؤثر سلباً في حياتنا عبر سلوكات شاذة دخيلة تخترق بنية مجتمعاتنا على مر العصور، فهي تؤثر في أفكارنا وممارساتنا اليومية، وتزرع عادات بالية وأفكاراً ذهنية تنعكس على الواقع العيش، ومن العادات السيئة التي وجهتها الجاهلية نحو مجتمعاتنا العصبية القبلية، والتعصب الأعمى للمشيرة والجماعة التي تنتمي إليها.

ويضيف المؤلف: مهما قلنا سوف تظل بعض آثار الجاهلية فينا، بسبب ضعفنا البشري، وسوء إدارتنا للأمور والأزمات التي تتعرض لها، لكن الواجب علينا أن نمحو آثار الجاهلية في سلوكنا قدر المستطاع، وذلك بالالتزام بالمنهج الإسلامي في التعامل مع المؤثرات الخارجية، ومقاومة هيمنة القوى الظلامية على مسار حياتنا.

ويرى المؤلف بأن تأثير الجاهلية لم يقف عند حد معين، بل تعداه وصولاً إلى تأسيس جاهلية جديدة تتناسب مع عصر المادة والذرة الذي نحيا وننحن غاليون عن مجرياته وحاضرون في مدارات اللاوعي أو الوعي السالب، وأحلاهما مَر.

وفي حديثه عن وضع المرأة في الجاهلية يذهب المؤلف إلى أن المرأة في العصر الجاهلي كانت وسيلة للتكاثر وآلة للتضريح، وجزءاً من الآثات المنزلي. فالتجمع الجاهلي ذكوري قمعي من الدرجة الأولى، والامتيازات القبلية كلها تمنح للرجل بوصفه السيد المطلق في البيئة البدائية العشائرية المبنية على الظلم والاضطهاد والانفلاق، والتي تدور حول محور واحد هو الذكر، فالأفكار الخاطئة المتوارثة والمناولة للآخر الأثني، العار والمهانة والأزراء. وكل ذلك إنما يرجع إلى الأنساق الفكرية التحطيمية للكيان البشري، والتي لا تحترم كينونة الفرد، بل تقمعهما وتغلبها لصالح الذكر.

ويرى المؤلف بأن القلب هو المحور والركيزة في التعامل مع الأمور ويرجع ذلك إلى كونه القوة العاقلة التي ترز الأفعال وتحكم عليها. وكل فساد إنما منبعم من القلب، والتجمعات الجاهلية كانت تمتد إلى قلوب بشر فسادين، مششت فيهم ادغال الخرافة والشكوك والأعتقادات التافهة، فالبيئة المبلية على أساسات فكرية ركيكة ومهلولة لا بد أن تنتج مكونات ذهنية تسيطر على فكر الإنسان واعتقاداته.

وأخيراً، لقد سعى المؤلف إلى تقديم دراسة دينية واجتماعية وفلسفية تحاول تحليل ظاهرة الجاهلية من منظور إسلامي.



«الأساس الفكري للجاهلية»

لـ «إبراهيم أبو عواد»

عن دار الميازوري للنشر والتوزيع في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧ صدر كتاب جديد بعنوان «الأساس الفكري للجاهلية» من تأليف إبراهيم أبو عواد.

يقع الكتاب في (١٨٤) صفحة، ويضم جملة من العناوين: منها: الفساد القبلي، وضع المرأة، تقديس ما ليس مقدساً، الطواف حول البيت عراء، الأنشطة في الأسواق، الاعتقاد بتأثير النجوم، نظرتهم إلى الأنعام.. وغيرها.

يذهب المؤلف في مقدمة كتابه إلى أن الجاهلية كحالة عقيدية تاريخية تستوجب دراسة عميقة، وذلك من أجل سبر غورها وتمحيصها وعرضها



الأناط... حضارة المعرفة

يعتق نيل البترا تصنيفاً عالمياً كثافاً أصحوبة من عجائب الدنيا، انتباهها واسمها لتاريخ المنطقة العربية، وبالذات تاريخ العرب الأناط، الذين أنتجوا حضارة، بقيت ملامحها مجهولة حتى وقتنا الحالي، رغم كم المعلومات التي بدأت تتدفق عنها بين أيدي الباحثين والحفارين المعرفيين.

غير أن هذا التدفق المعلوماتي على عمقه، وإفادته المهمة لاستدراك المعنى العميق لمكون حضارة الأناط، تلك التي أسهمت في توطئ مفهوم الدولة، غالب من الوعي العربي المعاصر، بل ومجهول ضاماً حتى في الأبحاث والدراسات الجديدة، التي انطوى جزء غير يسير منها على طابع سياحي، لا يعمق فكرتنا عن الأناط، وفضاءات دولتهم المتعددة. إن أهمية حضارة الأناط العربية، التي اكتسبت عبر تاريخها الماضي، كما تقول الأبحاث والأحفريات، بعداً عالمياً، جاء عبر اكتشافات غير عربي لهذا التاريخ، كما غيره من الاكتشافات الأثرية في المنطقة، وحظيت باهتمام نوعي من قبل المستشرقين والأثاريين الغربيين.

فقد اكتشفت من قبل المستشرق السويسري يوهان لودفيج بيركاردت في العام ٢١٨١م، الذي سجل انطباعاته الأولى عنها في كتاب مطبوع تحت عنوان "رحلات في سوريا والديار المقدسة، وثلاث التنويغات على اكتشافها بعدها، ففي عام ٢٠٣٨م وضع فريت ولاوي رسومات عن البترا، مهدت في عام ١٩٣٨م لأن يضع الرحالة ديفيد روبيرتس مجموعة رسومات لبيوغرافية جديدة، أسهمت بالتعريف بهذه المدينة، وهكذا دواليك، تبعه عدد من الرحالة الذين قدموا رسومات وصورا وكتباً استلهمت المدينة الوردية، وشخصتها وكان لأمثال: شرانز (١٩٨١) وأولويس موصل (٦٩٨١)، وغيرهم أن أولوها اهتماماً استثنائياً، لكن العرب لم يقدموا على التفاعل مع هذه المدينة إلا في وقت متأخر.

بقيت البترا عاصمة للأناط الذين عاشت حضارتهم لأكثر من خمسة قرون (٥٠٤ ق.م - ٦٠١ م) وامتدت من ساحل سسقلان في فلسطين غرباً وحتى صحراء بلاد الشام شرقاً، كما انتشرت معابدها ومراكزها التجارية في حوض المتوسط وسواحل الجزيرة العربية، وقد تفتح لنا الاكتشافات المقلية مساحات أخرى من انتشار الأناط وأثرهم الحضاري في العالم. ومن المثير أن البترا التي تمثل حضارة اكتمل لنضوج مكوناتها السياسية والحضارية في العصور الماضية، وكانت واحدة من المراكز الحضارية الكبيرة في العالم القديم، لم تحظ باهتمام عربي بعيد اكتشافها في القرن التاسع عشر، وبقيت نهبا للجهل بها، وتواصل هذا الغبن إلى اليوم، وقد يؤثر عجبنا أن نسبة الذين أسهموا بالتصويت لترشيحها كي تصبح من عجائب الدنيا، هم من الأردنيين والغربيين، وأن إسهامه العرب في ذلك، كانت ضعيفة.

في كل الأحوال، فإن اعتبار البترا أصحوبة، تبني عليه مراجعة للموعي العربي، تسند هذا التصنيف، وتؤكد على القيمة التاريخية لحضارة عربية، مابرة للحضارات، أسهمت في واحدة من أهم لحاكتها المشرقة في تاريخ البشرية، بتقديم الأبيدية للغرب الأوروبي، وقدمت أهم وسيلة اتصال، ما زالت حية، هي الكتابة، ولعل من المفيد التنبيه هنا إلى أن الأناط العرب، بعبقريتهم الفذة، كانت لهم إلهة للحرف والكتابة سميت (الكئي)، الأمر الذي يحيلنا إلى لحظة مشرقة في حضارة أسست بناها على الاتصال المعرفي بين الحضارات والبشر، وشكلت الكتابة بعداً مقدساً سامياً في وحي بناتها.

نعم... حازت البترا على إعصاف العالم، وثالت التصنيف الذي تستحقه، كأصحوبة، ولكنه تصنيف يحتاج منا لأن نفتح على تلك الحضارة، التي جابت قوافله أطراف الدنيا، لنعيد قراءتها واكتشافها، من منظور تتحقق فيه رفعتنا، بأن يرانا العالم كله كبنانة حضارية منذ فجر التاريخ، وصناع معرفته، تعزز الاتصال بين البشر، لا كما تبدينا الصورة الرامنة في العالم.



